Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/rassegnadarteant1903unse

WITHDRAWN FROM
FINE ARTS LIBRARY

INDICE DEGLI AUTORI

(con richiamo ai nomi dei principali artisti)

(Anno III - 1903).

Annoni Ambrogio:
— Frammenti d'Arte nel suburbio settentrionale di Milano . . . . . *Pag.* 87
— Una sedia presbiterale ad Affori . . . . . » 187
Alfani Domenico (Vedi O. Scalyanti) . . . . . » 113
Araldi Alessandro e Josafat (Vedi C. Ricci) . . . » 133
Balletti A.:
— Medagliere Veneto . . . . . » 132
Barnaba da Modena (Vedi G. Bertoni - E. P. Vicini) » 117
Bellini Pietri Augusto:
— Gli affreschi di S. Pietro a Grado . . . . . » 70
Bellini Giovanni (Vedi C. Loeser) . . . . . » 177
Bellini Jacopo (Vedi C. Ricci). . . . . » 161
Bellucci Alessandro:
— Notizie di architetti lombardi a Rieti . . . . » 66
Beltrami Luca:
— La serie Atellana degli Sforza, dipinta da Bernardino Luini . . . . . » 1
— La serie Atellana degli Sforza (*contin.*) . . . . » 32
— Come si scrive la storia dell'arte . . . . . » 44
— Polemica . . . . . » 140
Bernardy Amy A.:
— Figure a colori negli « Acta syncera Martyrum » . » 164
— Figure a colori negli « Acta syncera, ecc. » (*cont.*) » 186
Bertoni G. - Vicini E. P.:
— Barnaba da Modena . . . . . » 117
— Niccoló da Reggio . . . . . » 158
Boito Camillo:
— A proposito di un concorso accademico. . . . » 45
Bonomo Jacobello (Vedi Paoletti P.) . . . . . » 65
Borromeo Camillo:
— Ancora dell'amor sacro . . . . . » 43
Botticelli Sandro (Vedi G. Ferrari) . . . . . » 76
(Vedi D. Santambrogio). . . . » 184
Breughel (Vedi G. Lebrun) . . . . . » 49
Butinone (Vedi Malaguzzi-Valeri) . . . . . » 103
Cagnola Guido:
— Affreschi di S. Giovanni in Orvieto . . . . . » 22
— Gli oggetti d'arte nelle chiese. . . . . » 106
— Un'opera inedita della scuola di Murano . . . » 166
Caviglia Enrico:
— La Roccella del vescovo di Squillace . . . . » 51
— Ancora della Roccella . . . . . » 189
Della Robbia (Vedi G. B. Rossi). . . . . » 104
Errera Isabella:
— La stoffa di Modena . . . . . » 59
Fabriczy C. de:
— Progetto di Giuliano da Sangallo per un palazzo a Milano . . . . . » 5
Foppa (Vedi C. J. Foulkes) . . . . . » 24
Gamba Carlo:
— Due opere nella R. Villa di Castello. . . . . » 81
Gandini L. A.:
— Ancora del tessuto di Modena. . . . . » 94
Gardella O.:
— Ancora dei campanili di Ravenna . . . . . *Pag.* 152
— Cose lunghe come campanili . . . . . » 190
Gelli Jacopo:
— Imitazioni e falsi nelle armi antiche . . . . . » 29
— Vicende di una riproduzione in mosaico del cenaco di Leonardo da Vinci. . . . . » 137
— Vicende ecc. (*continuazione*) . . . . . » 155
Gineyri Arnaldo:
— Il fregio della cupola di S. M. del Fiore . . . » 20
Giovanni da Bologna (Vedi Moschetti) . . . . » 36
Giovan Francesco da Rimini (Vedi C. Ricci) . . . » 69
Gnoli Umberto:
— Amor sacro e profano?. . . . . » 74
Gobbo Antonio:
— La tecnica dei musaici antichi. . . . . » 84
Gozzoli Benozzo (Vedi C. Loeser) . . . . . » 177
Groeschel Julius:
— La Roccella del Vescovo di Squillace . . . . » 105
Jocelyn Foulkes Constance:
— Cenni su Vincenzo Foppa . . . . . » 24
Le Brun Giorgio:
— Breughel il Vecchio . . . . . » 49
Leonardo da Vinci (Vedi J. Gelli) . . . . . » 137
(Vedi C. Loeser) . . . . . » 177
Loeser Carlo:
— Note intorno ai disegni della R. Galleria di Venezia » 177
Luini Bernardino (Vedi Luca Beltrami). . . . . » 1
(Vedi Luca Beltrami). . . . . » 32
Magistretti M.:
— Il pastorale di S. Galdino . . . . . » 123
Malaguzzi - Valeri F.:
— La chiesa di S. Raffaele in Milano . . . . . » 57
— Butinone e Zenale . . . . . » 103
— La pittura reggiana nel quattrocento . . . . . » 145
Maineri (Vedi Malaguzzi) . . . . . » 145
Mansueti (Vedi C. Loeser). . . . . » 177
Marinelli L.:
— Palazzo dei Riario Sforza in Imola . . . . . » 154
Michelangelo (Vedi *Corriere* di Firenze) . . . . . » 117
(Vedi Loeser) . . . . . » 177
Molmenti Pompeo:
— I primi pittori veneziani. . . . . » 129
Moschetti Andrea:
— Giovanni da Bologna. . . . . » 36
Muranesi (Vedi G. Cagnola) . . . . . » 166
Niccolò da Reggio (Vedi Bertoni e Vicini) . . . » 158
Palmarini L. M.:
— Amor sacro e amor profano? . . . . . » 40
Paoletti Pietro:
— Un'ancona di Jacobello Bonomo . . . . . » 65
Pellegrini (Vedi Malaguzzi) . . . . . » 57
Pernigir Luigi:
— Le vicende del vaso François . . . . . » 17

RICCI CORRADO:
— Ancora di Giov. Francesco da Rimini . . . Pag. 69
— Il ritratto di Luca Pacioli . . . . . » 75
— Alessandro e Josafat Araldi . . . . . » 133
— Altri due dipinti di Jacopo Bellini . . . . . » 161
ROSSI G. B.:
— Della Robbia a Marsiglia . . . . . » 104
ROVERE ANTONIO DELLA:
— Zorzi da Castelfranco . . . . . » 90
Sangallo Giuliano (da) (Vedi DE FABRICZY) . . . . » 5
SANTAMBROGIO DIEGO:
— Il prezioso cappuccio di piviale nel Museo Poldi-Pezzoli. . . . . » 184
SCALVANTI OSCAR:
— L'antica immagine della Madonna delle Grazie nel Duomo di Perugia . . . . . » 12
— Un affresco di D. Alfani in Prepo . . . . . » 113
— Di alcuni monumenti nell'Umbria . . . . . » 169
SCATASSA ERCOLE:
— Maestri lombardi nel Ducato di Urbino . . . . Pag. 10
— Gli ultimi battenti in bronzo a Reggio . . . . » 121
— Dagli archivi . . . . . » 125
— Gli stucchi di un lombardo nella metropolitana di Urbino. . . . . » 140
SORDINI G.
— Di un palazzo della Signoria a Spoleto . . . . » 6
SUPINO L. B.:
— A proposito dell'esposizione Morelliana . . . . » 77
Tiziano (Vedi PALMARINI) . . . . . » 40
(Vedi C. BORROMEO) . . . . . » 43
(Vedi U. GNOLI) . . . . . » 74
Uccello Paolo (Vedi *Corriere*) . . . . . » 107
Vanni Andrea (Vedi CAGNOLA). . . . . » 22
Zenale (Vedi MALAGUZZI) . . . . . » 103
Zorzi da Castelfranco (Vedi A. DELLA ROVERE) . . » 90

INDICE DEI LUOGHI

(*il numero arabico indica la pagina e quello romano il numero della* Rassegna d'Arte *nella cui copertina si trova la notizia riprodotta*).

Affori — Una sedia presbiterale . . . . . Pag. 187
Ancona — Il sepolcreto preromano . . . . . » II-III
Ascoli Piceno — Furto del piviale . . . . . » I
Atene — La dimora di Ulisse . . . . . » 160
Bari — Per la cripta di S. Nicola. . . . . » XI
Barletta — Il grande campanile sarà demolito . . » II-III
Berlino — Scommessa artistico-commerciale . . . » V
Bertinoro — La chiesa di Polenta . . . . . » XI
— Il Palazzo del Comune (*Corriere*) . . . . . » 107
Bologna — Colonna miliare romana . . . . . » II-III
— L'antica via Emilia . . . . . » VI
— Uu affresco di pregio . . . . . » VIII
— Rinvenimento di 30 affreschi. . . . . » XII
— Un buon esempio . . . . . » XII
Cagliari — Sculture antiche . . . . . » I
Campi — Furto di dipinti . . . . . » VII
Cartagine — Cronaca . . . . . » VIII
Castel S. Giovanni — Cronaca . . . . . » X
Catania — Il crollo della torre di Licodia Eubea . » VI
Creta — Cronaca . . . . . » VII
Domodossola — Una celebre iscrizione romana . . » VII
— Una scoperta archeologica . . . . . » XI
Erba — Curioso rinvenimento di monete romane . » VII
Ferrara — La porta del palazzo Prosperi . . . » V
Firenze — Furto di una terracotta . . . . . » VII
— Di alcuni recenti lavori . . . . . » VIII
— Il fregio della cupola di S. M. del Fiore. . . » 20
— Il Palazzo dei Fiori . . . . . » IX
— I ladri di bassorilievi robbiani . . . . . » X
— Corriere . . . . . » 117
Genova — I quadri Brignole Sale . . . . . » V
— Una Madonna Robbiana tolta dal suo posto . . » VIII
— In fondo al mare . . . . . » VIII
Girgenti — Un busto di Nerone . . . . . » II-III
Gorizia — Un campanile che minaccia rovina . . » 175
Grado — Gli affreschi di S. Piero . . . . . Pag. 70
Gubbio — Un grande affresco di O. Nelli. . . . » XII
Imola — Palazzo Riario . . . . . » 154
Inghilterra — Vendita di oggetti d'arte . . . . » XII
— Avanzi di una villa romana . . . . . » XII
Marsala — Tombe cartaginesi . . . . . » X
Messina — Antica nave spagnola . . . . . » III
Milano — Progetto di un Palazzo . . . . . » 5
— Chiesa di S. Raffaele . . . . . » 57
— Mostra artistica . . . . . » V
— Frammenti di arte . . . . . » 87
— Feste artistiche . . . . . » 97
Modena — La stoffa di Modena. . . . . » 59
— Ancora il tessuto di Modena· . . . . . » 94
Monaco — Corriere artistico. . . . . » 75
Napoli — Regali d' un Museo parigino . . . . » 83
— L'arco di Alfonso di Aragona . . . . . » VII
— Raccolta di tabacchiere distrutta . . . . . » VIII
— Ritratto di Dante . . . . . » IX
— Grave furto al Museo. . . . . » X
— Scoperta di una statua . . . . . » X
New-York — Gli affreschi di Bosco Reale . . . » 157
Nizza — Tombe romane. . . . . » II-III
Norimberga — Torri in pericolo . . . . . » VII
Orvieto — Affresco di S. Giovenale . . . . . » 22
Parigi — Gli affreschi di Bosco Reale . . . . » VII
— La tiara di Saltaferne . . . . . » VII
— Il tesoro di Bosco Reale . . . . . » XI
— Cronaca . . . . . » XII
Parma — Due tele di Carracci . . . . . » XI
— Marmi artistici del Parma . . . . . » X
Pentima — Corriere artistico. . . . . » 191
Perugia — Imagine nel Duomo . . . . . » 12
— Scoperta di oggetti antichi . . . . . » II-III
— L'affresco della chiesa della Conca. . . . . » 127

Perugia — Il grande affresco del Nelli . . . . *Pag.* XI
Piacenza — Corriere . . . . . » 76
— Corriere artistico . . . . . » 95
— Inaugurazione del Museo . . . . . » 175
Pisa — Quadro attribuito a Cimabue . . . . . » IX
Pistoia — Scoperte romane. . . . . » IX
Pola — Scavi. . . . . » VIII
Pompei — Scoperta di un bassorilievo . . . . . » VI
Prepo (Perugia) — Affresco di D. Alfani. . . . . » 113
Presburgo — Arazzi ritrovati . . . . . » 190
Ravenna — L'ara romana del Boncellino . . . . » XII
Reggio — Battenti in bronzo . . . . . » 121
Rieti — Notizie di architetti lombardi . . . . . » 66
Rivolta d'Adda — Scoperta di una basilica . . . » XII
Roma — Gli oggetti d'arte e i preti . . . . . » II-III
— La vendita di un palazzo . . . . . » II-III
— Dipinti in rovina . . . . . » II-III
— I restauri all'arco di Settimio Severo. . . . . » II-III
— Furto di oggetti d'arte . . . . . » II-III
— Per un quadro rubato. . . . . » II-III
— Statue antiche . . . . . » 57
— Dono di 100,000 lire . . . . . » 68
— Tomba di Papa Damaso . . . . . » 74
— A proposito dell'Esposizione Morelliana. . . . » 77
— Ristauri di S. Saba . . . . . » V
— La collezione Orsini . . . . . » VII
— Nuove scoperte nel Foro romano . . . . . » VII
— Reliquia preziosa rubata. . . . . » 105
— Spiriti nuovi . . . . . » VIII
— La fontana delle tartarughe . . . . . » IX
— L'*Ara Pacis* . . . . . » X
— Un cupido rubato . . . . . » 153
— Marmo rubato . . . . . » X
— Pel Museo di Napoli . . . . . » XI
— Nuove scoperte nell'*Ara Pacis* . . . . . » XI
Roma — L'appartamento Borgia. . . . . *Pag.* XII
San Benedetto Po — Vandalismi. . . . . » IX
Sant'Egidio — Corriere artistico . . . . . » 106
Siena — Corriere artistico . . . . . » 158
Sorrento — Fondazione di un Museo . . . . . » I
Spilimbergo — Il Duomo in gravi condizioni . . . » XII
Spoleto — Palazzo della Signoria . . . . . » 6
Squillace — La Roccella del vescovo . . . . . » 51
— La Roccella . . . . . » 105
— La Roccella . . . . . » 189
Tivoli — La cascata di Tivoli e di Terni . . . . » VII
Torino — Quadro distrutto dal fuoco . . . . . » II-III
Trento — Una torre in pericolo . . . . . » X
Udine — Un affresco del secolo XV . . . . . » I
Urbino — Gli stucchi nella vecchia Metropolitana . » 140
Valle del Sarno — Importanti palafitte . . . . . » X
Varese — Necropoli romana . . . . . » IX
Venezia — A proposito di un concorso accademico » I
— Il Palazzo della Zecca . . . . . » II-III
— Il vaso François. . . . . » 57
— Pel campanile di S. Marco. . . . . » II-III
— Le Procuratie vecchie . . . . . » 90
— Crollo del campanile (relazione ufficiale). . . . » IV
— La biblioteca Marciana . . . . . » VI
— La sistemazione dei monumenti . . . . . » VII
— Lagnanze degli studiosi . . . . . » 127
— Restauro di quadri. . . . . » VIII
— Per l'affresco del Guarniento . . . . . » X
— Pel campanile di S. Marco. . . . . » X
— Le glorie del Paradiso . . . . . » XI
— Un sotterraneo nel Palazzo dei Dogi . . . . . » XI
— Note intorno ai disegni della R. Galleria . . . » 177
Vienna — Un quadro del Giorgione . . . . . » II-III
Vimercate — Corriere artistico . . . . . » 46

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Anno III. - N. 1 Milano: Gennaio 1903

RASSEGNA D'ARTE

Commissione Direttiva:

Solone Ambrosoli — Guidò Cagnola — Francesco Malaguzzi
Corrado Ricci — G. B. Vittadini

Sommario:

Luca Beltrami: La serie atellana degli Sforza dipinta da Bernardino Luini *(con nove incisioni)*. — C. de Fabriczy: Progetto di Giuliano da Sagallo per un palazzo a Milano. — G. Sordini: Di un Palazzo della Signoria a Spoleto *(con otto incisioni)*. — Ercole Scatassa: Maestri lombardi nel Ducato di Urbino. — O. Scalvanti: L'antica imagine della Madonna delle Grazie nel Duomo di Perugia *(con quattro incisioni)* — R. E.: Recensione. — Cronaca. — Bibliografia.

Abbonamento annuo:

nel Regno **10** *Lire*

per l'Estero Lire **11.**

Direzione e Redazione

Via Castelfidardo, 7

MILANO

Editori MENOTTI BASSANI e C. - Milano

7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. **1** *Conto corrente colla Posta.*

Cronaca.

Venezia. — A proposito di un concorso accademico.

L'Accademia di Belle Arti a Milano ha pubblicato il concorso per il progetto di « un nuovo Campanile di S. Marco, da « edificarsi nel medesimo luogo del campanile crollato, senza vin- « coli di dimensioni, forme e carattere decorativo ». Fin qui, per quanto possa sembrare inopportuna la scelta del tema e la licenza concessa ai concorrenti, non vi sarebbe nulla a ridire, dato il carattere puramente accademico del concorso. Ma il programma aggiunge che « i concorrenti dovrannno ispirarsi al sentimento « vivo della coltura contemporanea, come fecero, non solamente « tutti gli architetti che eressero gli edifici della Piazza e della « Piazzetta di S. Marco, ma tutti i veri artisti di ogni tempo ».

È una vera diffida che l'Accademia lancia alle nuove generazioni degli artisti, in base al miraggio delle lire 2000 di premio: i concorrenti, i quali vorranno mostrare di essere *veri artisti*, dovranno inspirarsi alla coltura contemporanea, quanto a dire divincolarsi dalla coltura storica e da quella tradizione artistica, che tanto dà ai nervi di coloro che non riescono a valutarne la importanza e la efficacia. Però, non avrebbe potuto risultare più inopportuno l'invito a seguire l'esempio dei veri artisti che ci della Piazza e della Piazzetta. Ai 20 di di- un violento incendio distruggeva gran parte 'alazzo Ducale, il soffitto della sala del Maggior tture del Bellini, di Tiziano, del Tintoretto, del lici architetti, convenuti da Vicenza, Bologna, Udine, Verona, Bassano, Padova ed altre località, vennero consultati sul modo di riparare al grave danno: e fra i vari pareri non mancarono quelli di Paolo da Ponte ed Andrea della Valle favorevoli ad una completa ricostruzione del Palazzo Ducale, la causa della cui rovina era additata « nella maniera barbara della « fabbrica, perchè oltre la bruttezza delli ordini, è anco debolis- « sima, per esser, come si vede, il pieno sopra il vodo, il largo « et grave sopra il debole et stretto, tutte cose contro l'uso del « ben fabbricare, et i precetti antichi et moderni di architettura; « fabrica così difforme e mal sicura, che il maestro istesso che la « fabricò, fino all'hora dubitò della presta ruina di quella, et però « la legò con sì gagliardo numero di catene di ferro ». Era, come si vede, un parere perfettamente inspirato alla coltura di quel tempo, che portava a giudicare quella meraviglia di architettura come *difforme, contraria all'uso del ben fabbricare:* e infatti non mancarono i progetti di riformare il palazzo con « un bellissimo « cornisone che togliesse suso il coperto » rispettando a malincuore le vecchie facciate « per non mettersi in obligo de farle « con tutte quelle proporzioni et misure che seco porta la buona « architettura ».

Per fortuna, in mezzo a tali aberrazioni, sorse la voce di un vero artista, di quel Sansovino, del quale l'Accademia di Belle Arti di Milano, solo per eccezione, riconosce la Loggetta come opera da ricostruirsi; e il Sansovino, dopo aver dichiarato che « il Palazzo pubblico di Venezia è la più forte e la più ferma « fabbrica ch'io abbia giammai veduta in qualsivoglia parte d'Italia » scongiurava che si avesse a rispettare la vecchia mole ed a completarla: mentre a proposito della insulsa critica di Paolo da Ponte ed Andrea della Valle, appoggiata al fatto che la parte più massiccia del Palazzo è sorretta dalla parte più leggiera, rispondeva col raffrontare il Palazzo Ducale alla nobiltà del corpo umano, dal largo torso piantato sulle esili gambe.

Non si potrebbe additare testimonianza di forte artista, che fosse più immediata al doloroso caso del Campanile di S. Marco e più efficace a sfatare l'odierno invito accademico, rivolto agli artisti, di inspirarsi alla coltura contemporanea: quella coltura che è arrivata a togliere « le gagliarde catene di ferro », per poter far passare liberamente le canne dei caloriferi e dei montacarichi; quella coltura che meditava di infliggere alla torre millenaria di S. Marco, già stupidamente intaccata ed indebolita alla base, l'ascensore, per meglio far quattrini.

— *polifilo* —

Cagliari. — Sculture antiche.

Gli operai, che lavorano a togliere il rivestimento di marmo dalla facciata della cattedrale, rimovendo le sculture sopra la porta centrale raffiguranti Santa Cecilia circondata dagli Angeli, misero in luce alcuni altorilievi scolpiti nell'architrave della porta stessa.

Udine. — Un affresco del sec. XV.

Legiamo in un giornale: « Nella facciata della casa del conte Ottaviano di Prampero, eseguendo restauri, è stato scoperto un affresco.

Il dipinto rappresenta un vecchio seduto su di una sedia con grandi fregi, e con ai lati due specie di leggii quali si vedono nelle sacrestie. Ai piedi è dipinto un animale, che non si comprende bene e sia un leone, un grifone o un cane. Ciò si vedrà quando il quadro sarà pulito. Nello sfondo è dipinta una chiesa che potrebbe gettare un po' di luce sulla storia del quadro.

Narrano le cronache che in quella casa fosse anticamente un albergo per la sosta dei pellegrini e romei, fondato dal patriarca Marquado, e che fosse tutto un locale col fabbricato vicino ridotto poi a teatro e in fine a chiesa della Purità.

La via del teatro vecchio non sarebbe allora esistita ed in essa trovasi ancora l'albergo che porta il nome: *Al Pellegrino.*

Il vecchio potrebbe essere quindi o un santo pellegrino resosi celebre per la sua pietà o lo stesso patriarca Marquado, o infine, se l'animale disegnato nell'affresco è un grifone, il patriarca Montelongo. L'affresco, che è giudicato di buona fattura, risale agli ultimi anni del 1400. »

Sorrento. — Fondazione d'un museo.

Il conte Correale di Terranova ha lasciato una cospicua somma per un museo da elevarsi ad ente morale autonomo, col titolo: *Museo Correale di Terranuova.* In esso sarà raccolta una grande collezione artistica di maioliche e porcellane delle migliori fabbriche italiane ed estere di diverse marche, di porcellane cinesi e giapponesi, di quadri antichi e moderni d'insigni autori, di acquerelli, di bronzi, argenti, cristalli, marmi ed altri oggetti artistici antichissimi.

L'amministrazione del detto museo sarà affidata ad un Consiglio composto dal direttore del Museo civico Gaetano Filangieri di Napoli, da un delegato del museo artistico industriale di Napoli e da un rappresentante del municipio di Sorrento.

A tutti gli oggetti di raro pregio artistico ereditati dal Correale saranno aggiunti i marmi archeologici ed altre opere di arte di proprietà di questo comune, che oggi trovansi depositate nell'antico seggio nobiliare di Dominova.

Nel caso in cui venisse a mancare l'esistenza di questo museo tutta la raccolta artistica passerà al Museo di S. Martino (Certosa di Napoli).

Ascoli Piceno. — Furto del piviale.

Del tesoro della cattedrale faceva parte uno splendido piviale dai ricami di grande valore e dal fermaglio d'oro cesellato. Esso era ricca opera del 1400 e fu alla chiesa donato da Papa Nicolò IV, ascolano. Varî anni or sono le gemme e i diamanti che lo tempestavano furono sostituite con gemme artificiali. Nondimeno questo paramento aveva un valore, tra reale ed artistico, di circa 100,000 lire. Esso veniva indossato raramente, nelle grandi solennità, e, vincolato dall'editto Pacca, si custodiva gelosamente nella canonica.

Improvvisamente il piviale è scomparso. Esso dev'essere stato trafugato mentre duravano le feste popolari di Sant'Emidio.

Certo l'opera del ladri è stata audacissima ed abilissima: essi dovevano essere esperti di luoghi e cose.

L'autorità di P. S. si è data a fare alacri ricerche, ma finora esse non hanno condotto ad alcun risultato. Ciò che importa assodare è se il piviale era stato o no rimesso, dopo la funzione, nella sua custodia, o se fu lasciato nella canonica, ove i ladri, eludendo i sacrestani, poterono penetrare.

Il piviale doveva trovarsi chiuso in una credenza a muro, assicurata con invetriata a chiave, entro il tesoro o vano degli oggetti preziosi.

La sua custodia è stata assai negletta. Nientemeno i ladri trovarono aperte quattro finestre e la chiave dell'armadio presso di questo, a portata di mano. Contro l'ingiustificabile negligenza si è coperta di firme una vibrata protesta di cittadini.

Il prefetto inviò una circolare ai confini.

Staccare la presente, firmarla e impostarla

Applicare
FRANCOBOLLO
da 2
centesimi

Alla Casa Editrice

Menotti Bassani & C.i

Via Castelfidardo N. 7-9

MILANO

Staccare la presente, firmarla e impostarla

Il sottoscritto si abbona al periodico

RASSEGNA D'ARTE

per tutto l'anno 1903, e pagherà L. 10 (dieci
entro il 30 Marzo 1903.

Firma

Indirizzo

Provincia di

RASSEGNA D'ARTE

ANNO III MILANO - Gennaio 1903 N. 1

La serie atellana degli Sforza
dipinta da Bernardino Luini.

I Musei d'Arte del Castello Sforzesco ebbero in questi giorni il notevole incremento di una serie di quattordici medaglioni dipinti, preziosi per i soggetti, trattandosi dei ritratti degli Sforza, preziosi altresì per il nome dell'autore, che ormai, senza alcuna esitanza, si conviene di riconoscere in Bernardino Luini.

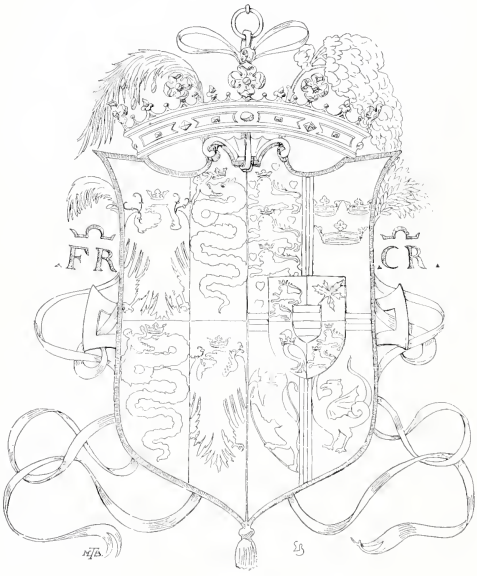
Si tratta di una decorazione a fresco, che si trovava distribuita nelle quattordici lunette formanti imposta alla volta di una sala terrena, nella casa al n. 67 dell'attuale Corso Magenta, già Porta Vercellina, di proprietà del conte Angelo Martini di Cigala, e comprendente i seguenti ritratti: Attendolo Sforza — Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti Sf. — Galeazzo M. Sforza e Bona di Savoia — Giov. Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona — Lodovico il Moro e Beatrice d'Este — Massimiliano I e Bianca M. Sforza — il Cardinale Ascanio — Massimiliano Sforza — Francesco II Sforza.

Non erano mancate per l'addietro, alla famiglia dei conti Cigala, le proposte per la cessione di quella serie iconografica, dapprima per parte del governo austriaco, più tardi per parte della R. Accademia di Brera, e di recente, a mezzo di incettatori d'opere d'arte, per conto di musei stranieri. Fu appunto davanti al rinnovarsi di tali richieste private che, confortato dal parere di un gruppo di benemeriti cittadini, l'assessore municipale professor Giorgio Sinigaglia provvide a rimuovere ogni pericolo che la città fosse privata di quelle interessanti memorie della storia e dell'arte milanese, proponendone al Comune l'acquisto, assecondato in ciò dal proprietario, pure desideroso di toglierle all'eventualità di future dispersioni. Ed oggi quegli affreschi, che sino all'estate scorsa erano ornamento di una sala difficilmente accessibile al pubblico, perchè formante parte di un privato appartamento — in seguito al loro distacco dal muro, compiuto con ogni cautela e col miglior risultato — hanno potuto essere ospitati in quell'ambiente che non si sarebbe potuto desiderare più adatto per porne in rilievo tutta la importanza e l'interesse; poichè nelle sale che furono la dimora famigliare degli Sforza e, dopo la secolare destinazione a scuderie militari, ritornano ad ospitare le reliquie del nostro passato, le immagini di quei personaggi, che furono i principali attori delle turbinose vicende del dominio sforzesco, concorrono a rafforzare la suggestione che la mole del Castello, col complesso delle sue memorie, suscita in noi.

Prima di procedere all'esame dei dipinti, riuscirà opportuno il richiamo alle scarse memorie che ancora possono precisare la famiglia committente e l'epoca della loro esecuzione.

***

La casa che andava adorna con tale serie di ritratti sforzeschi, apparteneva nella prima metà del secolo XVI agli Atellani, detti anche *della Tela*, i quali nella vicina chiesa di S. Maria delle Grazie avevano il sepolcreto ed il monumento di famiglia (1). Una lapide posta nel 1533 in questa chiesa, ci offre qualche indicazione sui componenti la famiglia: infatti, ricorda Giacomo Atellano quale alunno di Lodovico il Moro e scudiero ducale (*equorum*



Stemma di Francesco II Sforza e Cristina di Danimarca nella casa degli Atellani.

stabuli magistrum); Vincenzo fratello di Giacomo, consigliere intimo dei duchi Lodovico, Massimiliano e Francesco II; Scipione, figlio di Giacomo, fedele mastro di campo e tesoriere ai servizi di Francesco II.

La iscrizione ricorda altresì come sia stata posta a cura di Carlo, fratello di Scipione, che a sua volta fu tesoriere ducale. Tale devozione della famiglia Atellana verso la Sforzesca risulta altresì dalle proscrizioni subite dai suoi componenti, dopo la caduta di Lodovico il Moro: infatti la « *Liste des partisans de Ludovic Sforza condamnés pour rebellion* » redatta nel luglio 1500, e conservata ancora negli Archivi nazionali di Parigi (2) contiene

l'elenco di coloro « *qui avaient suyvi le Seigneur Ludovic en Alemaigne* », nel quale si fa menzione appunto di Vincenzo, in questi termini: « *Vincent de la Toile, chambrier du S. Ludovic, est en Alemaigne. Il n'a rien* ». Eguale sorte era toccata ai fratelli Carlo e Scipione, figli di Giacomo: poichè, allorquando in sèguito alla grazia da Fran-

Francesco Sforza.

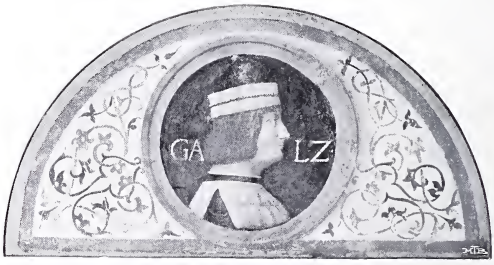
cesco I, concessa in data 25 novembre 1516 a tutti i fuorusciti e banditi dal Ducato di Milano, si venne a compilare il decreto di amnistia, coll'elenco delle persone le quali, dietro determinate garanzie, potevano ritornare in possesso dei loro beni, diritti, dignità ed onori, la grazia sovrana venne concessa anche a *Carolo et Scipioni fratribus de la Tela* ». (3)

Stabilita tale circostanza di fatto, e poichè la serie dei ritratti sforzeschi non ha potuto essere dipinta prima dell'anno 1522, giacchè comprende il ritratto dell'ultimo Sforza, proclamato Duca in tale anno, risulta che il committente non può essere stato — come da molti scrittori fu ritenuto — Giacomo o Giacomotto della Tela, che fu scudiero di Lodovico il Moro (4), mentre non parmi da mettere in dubbio che ad uno dei fratelli Carlo e Scipione, od anche ad entrambi, si debba attribuire l'iniziativa di decorare una delle sale colla serie dei ritratti sforzeschi.

Infatti, devesi ritenere che i due fratelli non abbiano approfittato dell'indulto francese, giacchè l'iscrizione che Carlo pose in onore di Scipione esalta la fedeltà di questi nella « *variam Francisci II fortunam* »; per cui si deve ammettere che i due fratelli abbiano fatto ritorno in patria soltanto al sèguito del secondogenito di Lodovico il Moro, nel 1522, e che, ricompensati per la loro fedeltà, abbiano voluto assicurare, in modo onorevole e degno, il ricordo della loro devozione verso la casa Sforzesca.

Anche l'epoca dei dipinti, malgrado la completa mancanza di notizie dirette, può ancora essere sufficientemente precisata: il trovarsi nella serie il ritratto dell'ultimo Duca, colle sigle F. R. II, stabilisce, come già si disse, un limite di tempo, oltre il quale non può risalire la loro esecuzione, vale a dire l'anno 1522, nel quale il secondogenito di Lodovico il Moro assunse il titolo di Duca. A questo limite si può contrapporre l'altro, che non consente di riportare la esecuzione dei medaglioni dopo il matrimonio di Francesco II con Cristina, figlia del Re di Danimarca e nipote di Carlo V: giacché non si potrebbe altrimenti spiegare come, tanto il pittore quanto il committente, avessero rinunciato ad accompagnare il ritratto della sposa a quello del Duca, come non si tralasciò di fare per gli altri Sforza ch'ebbero moglie: tanto più che non vi sarebbe stata alcuna difficoltà di far posto al ritratto di Cristina, coll'omettere il cardinale Ascanio, certo non indispensabile nella serie iconografica obbligata a svolgersi nelle quattordici lunette della vôlta.

Pertanto l'epoca de' dipinti si trova compresa fra il 1522 e il 1534, anno del succitato matrimonio; ma una ulteriore riduzione ne' limiti di tempo consegue dalla stessa attribuzione dei dipinti a Bernardino Luini: infatti, mentre sino a pochi mesi or sono la scarsità di notizie biografiche relative al pittore poteva incoraggiare la ipotesi che questi avesse raggiunto una tarda età — e ciò in base alle prove della operosità del Luini, ed ai pretesi autoritratti, che di lui si vollero riconoscere in qualche figura dalla candida barba fluente, compresa in alcune sue composizioni — un documento recentemente trovato dal signor Emilio Mazzetti fra i rogiti del notaio luganese Dom. Carnevali, integralmente pubblicato ed illustrato dall'Ing. E. Motta nel *Bollettino Storico della Svizzera italiana*, ha potuto fissare un limite di tempo a quell operosità, che alcuni scrittori d'arte avevano spinto oltre l'anno 1550. Risulta invece da quel documento come in data 1 luglio 1532 fossero in Lugano pagate L. 100 ad « *Evangeliste filio quondam Magistri Bernardini de Luino, olim pictoris, super mercede depingendi Passionem Domini in Ecclesia S. M. Angelorum* ». Fu appunto in base a questo importante dato biografico del Luini, che io ebbi tempo fa (5) ad escludere che il Luini fosse già vecchio nel 1532 — quale figurerebbe nel preteso autoritratto a Saronno, dipinto nel 1529 — e che l'Aurelio Luini nato nel 1530 fosse suo figlio, anzi il primogenito rispetto agli altri due figli Evangelista e Pietro, cui fa cenno il



Galeazzo M. Sforza.

Lomazzo ne' suoi *Grotteschi*, stampati a Milano nel 1587. Cosicchè già ebbi a rilevare come la figura che il nome del Luini evocherà d'ora innanzi alla nostra mente, non sarà quella dei convenzionali suoi ritratti, dal volto rugoso, dalla candida barba e dall'aspetto venerando: bensì quella di un uomo dalla fibra ancora resistente all'infaticata operosità, che deponendo il pennello col quale ha superato le difficoltà della creazione sua più grandiosa — la Crocifissione in S. Maria degli Angeli, a Lugano, di oltre cento metri quadrati di superficie — muore nel vigore dell'età, quasi sdegnoso di assistere al decadere dell'arte, già sicuro di avere lavorato abbastanza per fare di

questa regione lombarda, che serba la maggior parte dell'opera sua, la mèta degli studiosi di ogni nazione.

L'epoca dei dipinti si limita quindi fra il 1522 ed il 1531, mentre una ulteriore limitazione potrebbe ottenersi

Giovanni Galeazzo Sforza

in base ad un lavoro d'induzione, tenendo calcolo, sia dei due distinti periodi del dominio di Francesco II Sforza, sia dell'età apparente nel ritratto di questi, dipinto dal Luini.

Fu nel novembre 1521, che Prospero Colonna e Francesco d' Avalos riuscivano colle truppe spagnuole a riconquistare Milano, proclamando a Duca il secondogenito di Lodovico il Moro, che solo ai 4 di aprile dell'anno seguente fece il suo ingresso in Milano, mentre il Castello di Porta Giovia era ancora, e doveva per oltre un anno restare in potere dei francesi. Poco più di quattro anni durò quel primo periodo del dominio troppo fittizio di Francesco II Sforza, il quale nel 1526 dovette, dopo una resistenza di otto mesi nel Castello, sottoscrivere una convenzione in base alla quale si obbligava a

Lodovico Maria detto il *Moro*.

ritirarsi a Como, in attesa che piacesse alla Maestà Cesarea di reintegrarlo nel Ducato: il che si verificò solo nell'aprile del 1531, come conseguenza del trattato di Bologna.

Due sono quindi le circostanze nelle quali ha potuto essere decisa la esecuzione della serie iconografica Atellana: o in occasione del primo periodo di dominio, 1522-1526, o in sèguito al ritorno di Francesco II in Milano; nel quale secondo caso, il ritratto sarebbe stato eseguito nei pochi mesi intercorsi tra la data del nuovo ingresso del Duca in Milano, 18 aprile 1531, e la morte del pittore, avvenuta prima del luglio 1532.

Ma, a farci propendere verso il periodo 1522-1526, concorre la età apparente nel ritratto in questione: infatti di Francesco II Sforza, morto nel 1535 di 43 anni, è comunemente noto il ritratto inciso nelle varie collezioni iconografiche sforzesche, il quale è ricavato da un quadro di Tiziano Vecellio: in questo, noi vediamo un uomo di forte complessione, dall'occhio spalancato e poco espressivo, dalla barba fluente: la pelliccia che gli avvolge il collo — destinata probabilmente a mascherare il difetto fisico, cui accenna il Lomazzo « Francesco ultimo fu gobbo, ma di faccia venerabile, con carne bianca e barba nera, come dimostra il suo ritratto dipinto dal Vecellio » (6) — aggiunge pesantezza alla figura del Duca. Perciò non ci sembra che ad una distanza di tempo, la quale non potrebbe essere maggiore di quattro anni e mezzo, il Luini ed il Tiziano abbiano potuto trovare il loro soggetto in condizioni fisiche così diverse, quali risultano dalle loro opere; poichè nel dipinto del Luini,

Bianca Maria Visconti, moglie di Francesco Sforza.

Francesco II ci si presenta ancora dal profilo delicato e dalla barba accurata, dimostrando una età fra i trenta e i trentaquattro anni, quale appunto aveva nel primo periodo del suo ducato, innanzi di subire nel 1525-26 quel blocco nel Castello di Porta Giovia, dal quale, secondo le notizie dei cronisti del tempo, uscì malaticcio e scarno (7): mentre dovette essere dopo l'ultimo periodo del suo esilio da Milano — dal 1526 al 1531 — che la figura di Francesco II assunse, almeno in apparenza, quella forte complessione che si nota nel ritratto di Tiziano, e forse non era che l'effetto della malattia che doveva in breve condurlo al sepolcro. Infatti si narra che, dopo la morte di lui « fu aperto il suo corpo e si trovò il cuore arido, ma gonfio ».

Beatrice d'Este, moglie di Lodovico il Moro.

Si può quindi concludere che il Luini ebbe a dipingere la serie dei ritratti sforzeschi in quel periodo di tempo che s'interpone fra il 1522 e il 1526, e che dovette essere il periodo più fortunato per la famiglia Atel-

Bona di Savoja, moglie di Galeazzo Maria Sforza.

lana, giacchè vedeva ripristinato il dominio di casa Sforzesca, per la quale aveva sofferto l'esilio e le privazioni. Dalle memorie del tempo si ha che questa famiglia era fra quelle che in Milano tenevano circolo, e nel giardino annesso alla casa in Porta Vercellina convenivano Prospero Colonna, Silvio Orsini, Alfonso Visconti, colla consorte Antonia Gonzaga. I due fratelli vivevano ancora in quel periodo di tempo, mentre durante gli ultimi anni dell'effimero dominio di Francesco II Sforza sopravviveva solo il fratello Carlo, come risulta dalla già citata iscrizione funeraria nella chiesa di S. M. delle Grazie, in data 1533, nella quale egli si professa « *sfortiana servitutis haud minus heres, quam suorum memor* ». E un ricordo ci rimane ancora dell'interessamento dimostrato da Carlo della Tela per gli Sforza durante ultime vicende di questa casa, giacchè nella circostanza del matrimonio di Francesco II con Cristina, egli volle fregiare la parete di una delle sue sale collo stemma ducale, accoppiato a quello della casa di Danimarca *(vedi pag. 1)*.

Di questa decorazione dipinta, volle nel 1819 assicurarci il ricordo il signor Angelo Pianca che al principio del secolo XIX, era proprietario della casa degli Atellani: e per il cortese consenso dell'attuale proprietario Conte Angelo Cigala, ci fu dato di riprodurre il disegno dello stemma. In quale delle sale si trovasse l'originale non ci è dato di precisare: però l'iscrizione che il Pianca accompagnò alla copia (8) accenna come si trovasse sulla parete di una delle sale attigue a quella, nella quale venne collocata la copia. E ricordando come al Pianca si debba nella prima metà del secolo XIX la riforma della casa, specialmente nella sua fronte verso la via pubblica, sopra disegno dell'architetto Domenico Aspar, si può arguire che, trovatosi il proprietario a dovere riformare anche l'interno delle sale terrene, ed a dovere quindi distruggere quella decorazione araldica, si fosse deciso a farne ricavare copia in minori dimensioni, per conservarne il ricordo nella stessa sala decorata coi ritratti sforzeschi, come si può arguire dalla frase dell'iscrizione: « *hic ad historiae complementum* ». Si può facilmente arguire la circostanza occasionale di quella decorazione, eseguita fra il 1534 e il 1535: il fidanzamento dell'ultimo Sforza colla nipote di Carlo V dovette essere stato concordato in occasione della dimora fatta da questo monarca in Milano nel 1533, prendendo alloggio in Castello; nella quale occasione su di una delle pareti interne della Rocchetta venne dipinto in colossali dimensioni lo stemma Cesareo fra le due colonne, col motto PLVS VLTRA, di cui in questi giorni si ritrovarono appunto le vestigia. In quella circostanza, Francesco II che si era modestamente ritirato nel convento di S. Maria delle Grazie, avrà visitato la casa degli Atellani, che a lui ed ai predecessori suoi avevano prestato i maggiori servizi, ed avrà voluto vedere la serie iconografica dei suoi antenati e parenti. E ben naturale dovette essere in Carlo della Tela il desiderio di aggiungere a quella serie la testimonianza del matrimonio di Francesco II Sforza; e poichè non v'era la possibilità materiale di aggiungere il ritratto di Cristina di Danimarca, di fianco a quello dello sposo, così dovette accontentarsi di fregiare la sua dimora collo stemma della sposa, di modo che questa, che è a supporre abbia potuto desiderare di vedere le immagini dei principali componenti la famiglia, alla quale si era imparentata, potè trovarvi un segno almeno di omaggio alla sua persona.

Fu quello l'estremo attestato di devozione degli Atellani verso gli Sforza: pochi mesi dopo il Duca spirava, e Milano cadeva — definitivamente — sotto quel dominio spagnuolo, che già aveva avuto campo di esercitarsi durante il Ducato di Francesco II Sforza. Al figlio di Scipione, di nome Camillo, non restò che continuare le tradizioni militari della famiglia sua, combattendo all'assedio

Isabella d'Aragona, moglie di Giov. Galeazzo Sforza.

di Tunisi nel 1535, ed in Piemonte come capitano d'artiglieria al servizio di Carlo V (9). Con lui — che nel 1560 venne sepolto nella cappella di famiglia, nella Chiesa di S. Maria delle Grazie — si spense forse la famiglia degli Atellani; poichè verso quell'epoca la casa avita pervenne in proprietà dei Taverna, per passare più tardi nella già menzionata famiglia Pianca.

Esaurite così le notizie storiche che ancora ci fu possibile di raccogliere riguardo alle circostanze che concorsero all'esecuzione dei ritratti sforzeschi, rimane da parlare in merito ai medesimi, accennando anche alle varie attribuzioni formulate prima del definitivo riconoscimento del loro autore in Bernardino Luini.

LUCA BELTRAMI.

NOTE.

(1) Il Perochio trascrisse la iscrizione ATELLANORVM FAMILIA nel pavimento della Cappella di S. Vincenzo Ferreri (*Storia sepolcrale milanese* car. 30 verso): il Fusi riporta quest'altra iscrizione ATELLANORVM MONVMENTVM (*pars secunda* car. 121 n. 613); e nel *Libro dei Sepolcri*, car. 19 v. si legge « *in Capella S. Vincentii Sepulcrum d. Jacobeti Athellani et heredum ejus* ».

(2) Arch. Nat. Paris — J 507 n. 22.

(3) Decreto in data « penultimo novembris MDXVI ». Vedi Storia di Milano, scritta da Giov. Andrea Prato dal 1499 al 1519.

(4) Si è fatto anche, nei recenti cenni sugli affreschi del Luini pubblicati nei giornali cittadini, il nome di un Antonio della Tela come committente delle pitture: non ci risulta però su quale dato di fatto tale notizia si fonda, mentre i soli membri della famiglia che abbiamo potuto riconoscere, si possono disporre in questo ordine:

Giacomo o Giacomotto, fratello di Vincenzo
visse circa dal 1450 al 1510 — morto dopo il 1522

Scipione, morto verso il 1532 — Carlo, sopravvisse al fratello

Camillo, morto nel 1560

(5) Bernardino Luini e l'anno di sua morte — In *Corriere della Sera* 4-5 ottobre 1901.

(6) Lomazzo — Trattato dell'Arte della Pittura — Milano, Ponzio 1584, pag. 633.

(7) Il cronista Grumello dice che Francesco II Sforza uscì dal Castello « a cavallo, infirmo et privo de sanitate, che in esso non hera restato se non pelle et ossa ».

(8) TABVLAM . HANC .
TESTEM . CONNVBII . CHRISTINÆ . CHRISTIERNI . II . DANORVM
REGIS . ET . FRANCISCI . II . SFORTIÆ .
EX . MAJORI . ARCHETYPO . IN . PROXIMÆ . AVLÆ . PARIETE .
EXSTANTE . DILIGENTER . EXPRESSAM .
HIC . AD . HISTORIÆ . COMPLEMENTVM . P . CVRABAT
ANGELVS . PIANCA .
ANNO . MDCCCXIX .

(9) La iscrizione funeraria così lo ricorda: *Camillus Tela vir clarus, Scipionis filius, Mediolani et in Africa et in Subalpinis regionibus bellicarum machinarum dux praefectusque* ».

PROGETTO DI GIULIANO DA SANGALLO PER UN PALAZZO A MILANO.

Riguardo a tale opera si legge nella vita del maestro scritta dal Vasari: « ch'egli dal duca di Milano, a ciò che gli facesse il modello d'un palazzo per lui, fu per il mezzo di Lorenzo (Medici) condotto a Milano; dove non meno fu onorato Giuliano dal duca, che e' si fusse stato onorato prima dal re (Ferdinando I), quando lo fece chiamare a Napoli. Perchè presentando egli il modello per parte del Magnifico Lorenzo, riempiè quel duca di stupore e di meraviglia nel vedere in esso l'ordine e la distribuzione di tanti begli ornamenti, e con arte tutti e con leggiadria accomodati ne' luoghi loro: il che fu ragione che procacciate tutte le cose a ciò necessarie, si cominciasse a metterlo in opera ». E aggiunge che l'opera non si potè finire per gli eventi sopravenuti che spogliarono il duca dell'impero.

Finora non si conosceva nessuna prova de' documenti che avesse convalidata la notizia del biografo aretino. Tanto più gradita riesce la scoperta delle seguenti due lettere dirette dall'oratore fiorentino Angelo Niccolini a Piero di Lorenzo de' Medici, e ritrovate da noi nell'Archivio di Stato di Firenze:

I. Dua di fa ti scripsi per Biagino Cavallero quanto mi occorreva. Questo Cavallero si spaccia per mandarti parte di certe tue cose mandate ad chiedere ad quello armarolo: come lui scrive ad giovannj cappelli ad chi la diriza. Vedrai per la lettera dell'ufficio quello mi ha mandato ad comunicare la Exc. del S.re sopra di che per essere ad questo modo absente non ti posso dire altro. Io mi vo rihavendo a poco a poco: ma fo adagio: et sono rimasto molto debole. Se di quest'altra settimana una volta, potrò trasferirmi a Vigevani lo farò volontieri: Sin minus manderò Bernardo (Ricci, il suo cancelliere): et di quanto si farà harai adviso. — È venuto in questo punto *Giuliano da Sangallo*. El modello dice che ha lasciato adrieto: et doverraci essere lunedì. Ad la venuta sua si farà quanto fia bisogno circa il presentarlo: perchè ex grato gratius reddatur. Per hora non mi occorre dirti altro. A te mi raccomando. Vale.

Mediolani die XIIj octobris 1492

Tuus Angelus / Nicolinus } I. d. et or. ecc. (juris doctor et orator)

(a tergo:) Mag.co viro Petro de Medicis in florentia cito cito.
(data di ricevimento:) 1492 Da Ms. A. Nicolini adi 16 d'octobre.

II. Per consiglio del medico mene venni avanti hieri a Miramondo ad mutare aria. et per la via hebbi tua de XX et assai ti ringrazio de discorsi mi fai et delli avisi di Napoli. (Segue un rapporto d'indole politica, e poi:) Veduto che non mi sentivo apto ad trasferirmi in persona ad Vigevani per expedire *Giuliano de Sangallo:* mandai di nuovo questa mattina dal S.re el Cancellieri (Ricci) con lui e col modello. El Cancelliere che è tornato in questo puncto mi dice che l'hanno presentato al S. L.co (Lodovico) et che gli è parso una cosa molto bella et degna della buona memoria di Lor.zo et delli ingegni fior.ni et assai glè piaciuta *et tene ringrazia molto: dicendo che per un piacere non il potevi fare per hora il più grato.* Aggiunge: che Giuliano nel presentarlo et mostrarlo non potrebbe essersi portato più accomodatamente, ne havere usato migliori o più savie et honorevoli parole verso di te: della Exc. del S.re et della cosa propria: tanto chel S.re l'ha visto volontieri. et domattina ha voluto si torni dalla Exc. S. ad buon hora. Giuliano s'è rimasto ad Vigevani: et pero non ti scrive per questo cavallaro. Io vi manderò el cancelliere domattina ad tale hora che vi gugnerà (sic) a tempo: et satisfarà anche lui al debito suo verso le cose tue: et infine mi riferisce: che è tutta una cosa bella: *et che al S.re ha satisfacto mirabilmente.* Nec alia, a te mi raccomando. Vale.

Ex Morimundo die XXV octobris 1492.

Tuus Angelus / Nicolinus } I. d. et or. ecc.

El podesta di Milano ti scrive una lettera la quale sara con questa: vorrebbe essere podesta di Firenze. Pregoti me ne risponda un verso: monstrando tel habbi raccomandato. In vero è gentil persona.
(a tergo:) Al Mag.co Pietro de Medici in florentia cito cito.
(data di ricevimento:) 1492 da Mess. Aglo Nicolini adi 28 d'ottobre.

(Archivio di Stato di Firenze, Carteggio Mediceo avanti il Principato, filza 74 a c. 137 e 138).

Nel celebre codice di disegni della mano di Giuliano da Sangallo, conservato nella già Biblioteca Barberiniana, si trova sul folio 9.v il progetto per un sontuoso palazzo, senza indicazione di luogo nè di destinatario (vedi il nostro libro: Die Handzeichnungen Giulianos da Sangallo, Kritisches Verzeichniss. Stuttgart 1902, pag. 31). Non è nè quello presentato al re di Napoli, nè quell'altro che Lorenzo Medici aveva intenzione di costruire sul terreno dell'odierno Palazzo della Crocetta, — giacchè per questi due palazzi esistono i disegni con l'indicazione precisa, l'uno nel Codice Barberiniano sul fol. 39.v, l'altro nel Gabinetto degli

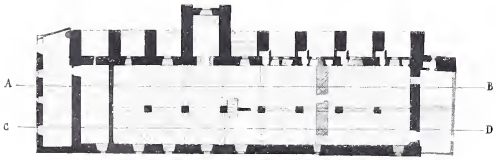
Uffizi sotto il N. 282 (v. loc. cit. a pag. 53 e 101). È dunque possibile, anzi probabile che nel ricordato disegno del Cod. Barber. fol. 9.r possediamo il progetto pel palazzo da costruirsi a Milano — disegno dietro il quale il Sangallo avrà eseguito il modello di cui parla il Vasari, e di cui si tratta nelle due lettere sopra comunicate.

Questo modello, la cui esecuzione appena cominciata fu interrotta, non ha nulla da fare coll'edifizio costruito da Lorenzo de' Medici sul fondo donatogli sei anni prima, nel 1486 dal duca nelle vicinanze di S. Maurizio. È insussistente quanto ne scrive l'ultimo biografo del Sangallo (v. *G. Clausse*, Les Sangallo, tome I, Paris 1900, p. 182 e conf. *G. Moretti*, Ottava relazione dell'Ufficio regionale, Anno 1900. Milano 1900, pag. 28). Giacchè pare molto inverosimile che Lorenzo abbia aspettato sei anni, prima di principiar il suo palazzo: inoltre gli avanzi demoliti, poco tempo fa, del suo edifizio sull'angolo di Via Terraggio e di Corso Magenta non rassomigliavano assolutamente per nulla allo stile del Sangallo, come lo conosciamo dalle sue opere; e finalmente Vasari lo dice chiaramente e la sua relazione viene ora corroborata dalle nostre due lettere, che il modello presentato era destinato pel duca. Infatti, se si trattasse del progetto per la casa Medici, non avrebbero nessun senso le espressioni entusiastiche messe in bocca al duca dal Niccolini: « il modello assai glè piaciuto et tene ringrazia molto, dicendo che per un piacere non li potevi fare per hora il più grato », e l'accenno dello stesso: « che al S.re il modello ha satisfatto mirabilmente ».

C. DE FABRICZY.

Di un Palazzo della Signoria
A SPOLETO.

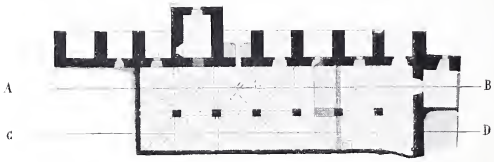
Il titolo che ho posto qui sopra, farà inarcare le ciglia a molti, perchè nessuno ha mai detto o saputo che, a Spoleto, sia esistito un *Palazzo della Signoria*. Eppure, di esso vennero costruiti due piani che si conservano ancora in tutta, quasi, la loro originaria integrità, e che costituiscono una mole imponente, oltremodo caratteristica, sfuggita, non si capisce come, all'attenzione degli scrittori più recenti di cose medioevali. Un fuggevole cenno di questa fabbrica dettero alcuni storici locali antichi e moderni; ma il loro giudizio fuorviò, pur troppo, sia per deficienza di



Pianta del piano superiore.

cognizioni esatte di storia dell'arte, sia per gli abbaglianti riflessi del periodo ducale, che a questo fecero attribuire tutto quanto di grandioso, tempi meno brillanti, e prima e poi, avevano prodotto a Spoleto. E così un insigne edificio che si fece sorgere, e tutt'ora sorge in uno dei punti più frequentati della città, presso l'antichissimo Duomo di Spoleto, può dirsi ancora completamente inedito!

La piazza del Duomo di Spoleto, come tutte quelle della città alta, si allarga in una spianata artificiale. Da un lato robusti muraglioni, ad alcuni dei quali vennero addossate delle case, nascondono il taglio della roccia e sostengono gli orti sovrastanti: dal lato opposto una lunga, robustissima muraglia difende il terreno di riporto, mantenendo il piano della piazza. A questa muraglia, lunga ben *cinquantacinque metri*, venne appoggiato un magnifico edificio a vôlte, di due piani, con torre centrale e contrafforti esterni legati da dieci arcuazioni, delle quali sussistono ancora otto, o perchè non ne venissero, in origine, costruite di più, come è molto probabile, o perchè le ultime due siano state



Pianta del piano inferiore

demolite. Sopra questo edificio, che oltrepassa di poco, in altezza, il piano odierno della piazza del Duomo, sorse, nei primi anni del XV secolo, come è attestato dai resti di una iscrizione ancora esistente, da un capo la casa per l'amministrazione dell'Opera del Duomo; e, nel secolo XVI, dall'altro capo, un elegante tempietto, detto della *Mannadoro*, con un Oratorio e stanze annesse per comodo di una Confraternita, che vi si stabilì e che, in parte, le possiede ancora. Alcune di queste stanze e tutta la casa dell'Opera del Duomo, vennero, nel XVII secolo, occupate per edificarvi un Teatro che, recentemente ricostruito con molta eleganza dall'Architetto Comm. Giovanni Montiroli di Spoleto, porta oggi il nome di *Caio Melisso*, dell'antico commediografo e poeta spoletino, amico di Mecenate e di Augusto.

Però, se gli edifici superiori ebbero trasformazioni così svariate, il grande edificio sottostante, rimase come ho detto, pressochè intatto. Una prima grave offesa la ebbe quando, verso una delle estremità, le sue vôlte vennero tagliate e rotte per dar posto a un muro e a quattro

Sezione sulla linea A-B.

Sezione sulla linea C-D.

enormi ventagli di mattoni per sostegno del ricordato tempietto, internamente ottagono, della *Mannadoro*. Una seconda offesa gli fu recata, quando, nel 1860, per allogarvi il Carcere giudiziario, le sue finestre, lunghe, strette e coll'arco a sbarra, vennero barbaramente sformate per allargarle e aumentarle di numero. Fortunatamente il danno fu ristretto al solo piano superiore, dove si stabilì il carcere. Nell'inferiore, che era e rimase un magazzeno, non solo le finestre non furono tocche, ma anche le vôlte ebbero

minori guasti, essendo questi limitati al passaggio del muro di sostegno della *Mannadoro*; muro che, quivi, non cancellò nemmeno l'unità organica dell'edificio primitivo, poichè fu fatto opportunamente sorgere sopra due poderosi archi sostenuti da un pilone centrale. E nel corso dei secoli altre modificazioni il vasto fabbricato non ebbe a subire, se non quelle provenienti da interramenti, determinati dalla ricostruzione della attigua Cattedrale e da muri divisori che, in vari tempi e per diverse cause, vi si costruirono; interramenti e muri divisori, per savia disposizione municipale, già tolti completamente dal piano superiore, che è stato così restituito, per quanto era possibile, alla sua originaria forma.

Questo edificio che, esternamente, nell'unica facciata visibile presenta il caratteristico aspetto delle sostruzioni arcuate, assai comuni negli edifici medioevali dell'Umbria, nell'interno, ripeto, è diviso in due piani, e in ciascun piano, nella parte centrale, sette robusti pilastri quadrati di travertino, sopra i quali impostano costoloni e volte di mattoni e in parte anche di pietra, rendono immagine di una suddivisione in due navi parallele, lunghe ognuna metri 39,50 e larghe, quella a monte m. 4,15 e quella a valle m. 5,50. Il resto dell'edificio contiene, nel piano superiore da un capo, due stanze ora annesse al Teatro Caio Melisso e dall'altro un piccolo vano, metà antico e metà, moderno, che serve da ingresso.

Nel piano inferiore, i vani corrispondenti, meno uno riscavato in questi giorni, non sono accessibili, perchè interrati. E interrata è anche la prima arcuazione del piano inferiore del vano a doppianave, verso sud-ovest; e ho potuto constatare che, in quel tratto, manca la volta, certamente perchè caduta o demolita.

Sostruzioni del Palazzo della Signoria con vista della Mannadoro, del Duomo e della Rocca.

Ho detto che questo vano apparisce diviso in due navi. Trattasi, infatti, di una mera apparenza risultante da un ingegnoso partito adottato dall'architetto di questo edificio per equilibrare solidamente le volte, lasciandole indipendenti dalla distribuzione delle stanze. Queste, nel piano superiore, che solo fino ad ora si è potuto sterrare e studiare, dovevano essere divise da muri larghi m. 0,30, come vedesi nella pianta. Nè vi può essere incertezza in tale divisione, poichè se in un punto solo, quasi nel centro, si sono trovati due pilastri uniti da un solido muro di pietre conce e traforato da due porte, per una delle quali passa la scala che metteva ai piani superiori, negli altri pilastri si veggono ancora alcuni incavi, che servivano per immorsare i muri divisori, e in tre di essi, costrutti assieme ai pilastri, restano gli stipiti per tre porticine e i relativi gangheri in ferro per gli usci. I due piani, poi, avevano certamente comunicazione tra di loro per mezzo di una comoda scala, che deve giacere nascosta sotto gli interramenti del vano d'ingresso e dell'area pubblica attigua, come è dimostrato dalla posizione delle porte che si aprono su quel lato, e dal corridoio che sta di fronte ad una di esse.

Il piano inferiore, inoltre, aveva comunicazione con l'esterno per una porta che ancora vedesi sotto la prima arcuazione, a sinistra di chi guarda l'edificio.

Pur troppo, questo magnifico edificio non venne mai condotto a termine. Mancò sempre la parte più nobile, i piani superiori, ai quali si doveva accedere dalla Piazza del Duomo per mezzo, forse, di una scala-ponte come a Gubbio.

Ma, anche al punto cui venne condotto, è sempre un'opera d'arte ragguardevolissima, nè si può restare in dubbio sul suo carattere originario. Evidentemente trattasi di un palazzo pubblico e questa parte che, in sostanza, ne costituiva le fondamenta, era destinata alle guardie e al materiale da guerra. Infatti, nel piano superiore che, come ho detto, è il solo sterrato e studiato, due piccole finestrine alte m. 1,16, larghe m. 0,88 davano luce alle stanze, dalla parte della piazza del Duomo; ma dalla parte opposta, il muro è traforato: da porticine che mettono entro garette fornite di latrine, alle quali garette dànno luce altrettante ferritoie, tutte dirette verso la vecchia Flaminia, che è la via parallela a quella odierna della Stazione ferroviaria; da finestre alte e strette con arco a sbarra; da piccole aperture a livello del suolo, anch'esse con arco a sbarra, che dànno sbocco ad una canna quadrangolare, la quale doveva spingersi su nella grossezza del muro, fino al sommo dell'edificio. Erano queste, senza dubbio, canne ascensorie per entro le quali, in caso di assedio, a mezzo di carrucole si sollevava il materiale da guerra, raccolto in quelle stanze, fino ai ballatoi o alla merlatura di coronamento.

Che questo edificio non sia stato mai compiuto è anche ovvio stabilire, bastando osservare l'enorme colaticcio che incrosta le volte del secondo piano, e i muri e i pilastri, come accade appunto nelle fabbriche lasciate lungamente allo scoperto appena edificate.

Nè meno facile è stabilire, con buona pace di quelli

che videro in esso un avanzo dal famoso Palazzo ducale di Spoleto, che trattasi, invece, di un edificio del XIV secolo. Le volte e i costoloni quadrati, che bizzarramente accoppiano l'arco a tutto sesto all'arco acuto, le finestre lunghe e strette con l'arco a sbarra, i caratteristici contrafforti esterni e le mensole sopra le quali imposta l'arco che doveva sostenere il peso della parete anteriore della torre centrale e la mensola nel primo contrafforte verso nord, sono elementi tali che non possono lasciar dubbi. Ma, quando ciò non bastasse, si confrontino l'insieme dell'edificio e molti de' suoi elementi costruttivi con la sovrastante Rocca, sorta sicuramente nella seconda metà del XIV secolo, con quella parte del Sacro Convento, in Assisi, fatta edificare dal Cardinale Albornoz, con il famoso Palazzo dei Consoli a Gubbio edificato, come dimostrerò, negli stessi anni in cui sorse questo di Spoleto, e si troveranno assolutamente identici. D'onde la conclusione del sincronismo originario del nostro Palazzo con le fabbriche ricordate di sopra.

Nè mancano altri argomenti. Prima, però, voglio notare io stesso che il muraglione di sostegno della Piazza del Duomo, al quale, come ho detto venne addossato l'edificio di cui tratto, discorda notevolmente da tutto il resto della fabbrica. La qualità e grandezza del materiale e il modo di cementazione lo fanno assomigliare assai più al muro che sostiene l'orto del Priorato in Piazza del Duomo dal lato di levante, che al resto dell'edificio. Non è im-

Casa antica dell'Opera del Duomo.

probabile, quindi, come la natura stessa delle cose vorrebbe, che il muro cui venne addossato il nostro edificio già preesistesse, non potendosi ammettere che, da quella parte, la Piazza non avesse sostegno e non sembrando verosimile che questo sostegno, se valido come doveva essere, venisse demolito per dar posto a un nuovo muro

Così, come la sgradevole nudità di quello di Piazza del Duomo era probabilmente dissimulata, in origine, con felice pensiero e utile provvedimento, da una tettoia della quale sussistono ancora le mensole, in pietra, d'imposta delle travi: nello stesso modo, nel XIV secolo, venne coperta la nudità e accresciuta la solidità del muro a valle di quella Piazza, addossandogli le fondamenta di un edificio che avrebbe dovuto elevarsi maestoso al di sopra di essa, formandone uno dei lati.

Stabilita l'epoca alla quale appartiene la nostra fabbrica, benchè nessun documento conosciuto sincrono ci parli di essa, pure il mistero della sua storia deve squarciarsi da sè medesimo, sapendosi che le grandi costruzioni sono, quasi sempre, la necessaria conseguenza, o meglio un'affermazione materiale dello sviluppo di grandi idealità, ussidiate, qualche volta, da grandi ricchezze.

La storia di Spoleto, nel XIV secolo, si può dividere, così all'ingrosso, in due periodi: nel primo quarto di secolo una serie di lotte fratricide, tra Guelfi e Ghibellini, che dopo immani tragedie pose capo al trionfo dei Guelfi e alla sopraffazione della città per parte dei Perugini, i quali costruirono un cassero sopra la Porta Fuga o di S. Gregorio, come allora si diceva, per assicurarsi il dominio di quella: stabilito appena questo dominio, l'intera cittadinanza incominciò una lotta lunga, incessante per riacquistare il gran bene della indipendenza, e vi riuscì, alla fine, mercè anche l'aiuto del Cardinale Albornoz, il quale, abbattuto il fortilizio dei Perugini, innalzò, al sommo del poggio, quello stupendo monumento che è la Rocca di Spoleto.

Nel quadro di questa nobile lotta una figura spicca su tutte e quasi incarna la lotta stessa: è la figura di Pietro Pianciani, della antica e nobile famiglia spoletina che, fino ai nostri giorni ha dati uomini insigni alla patria.

Storici e cronisti, antichi e moderni, si accordano tutti nel dire che Pietro Pianciani fu uomo di grande autorità e di grandi ricchezze; le quali cose pose a servizio della propria ambizione, agognante al dominio assoluto della patria: intento da lui tenacemente proseguito per oltre trent'anni e mai raggiunto. Amico del Duca di Calabria che di lui faceva gran conto, nel 1328 fu creato Cavaliere, dal Re Roberto di Napoli per servigi prestatigli. Dieci anni dopo lo troviamo Podestà di Firenze. Per ben sette anni ebbe nelle mani le sorti del Comune di Spoleto con dominio quasi assoluto, e potè perfino farsi nominare Gonfaloniere perpetuo. Ma, nell'estate del 1341, guastato a furia di popolo il castello di Campello, per essersene ricusata la consegna al Pianciani, il quale voleva mandarvi un castellano di sua fiducia, o che messer Pietro con un atto magnanimo sperasse di rafforzare la sua autorità, o che, come dice uno storico, credesse che il popolo non lo avrebbe lasciato partire, si indusse a deporre il comando e ad andarsene a confino volontario, d'onde però non potè più tornare.

Chè i nobili, invidiosi e timorosi di quello straordinario potere, seppero così accortamente governarsi, tenendosi uniti contro il comune nemico, che tutti i tentativi del Pianciani per rientrare in Patria andarono a vuoto, pur quando, lui che era stato bandito dai Perugini per la sollevazione di Spoleto contro di essi avvenuta nel 1327, volle rientrare a forza e col loro favore.

Ora è a quest'uomo e al tempo del suo governo che, a mio parere, devesi il concetto e l'inizio di un *Palazzo della Signoria* a Spoleto. Volendo anche prescindere dalla

considerazione che ai propositi ambiziosi di messer Pietro ben conveniva l'ardito, magnifico disegno di quella fabbrica, e che nessun altro uomo e nessun altro periodo, nel secolo XIV, furono più propizi a quel concepimento, io ne veggo la chiara conferma in alcune parole, fino ad ora inavvertite, del più antico storico di Spoleto, di Severo Minervio. Questi, nel suo libro DE REBUS GESTIS ATQUE ANTIQUIS MONIMENTIS SPOLETI, ci dice: *Deinde Petrus Planeianus, vir magnae ob divitias auctoritatis, qui magnificentissimarum aedium fundamenta prope Divae Mariae templum erexit* . . . ecc.: le quali parole non possono lasciare dubbio, secondo me, che il Minervio abbia con esse voluto ricordare il nostro edificio.

Severo Minervio moriva, è vero, nel 1529; circa due secoli dopo, cioè, che quella fabbrica era stata costruita. Ma egli discendeva da una nobile famiglia, colta e studiosa: suo padre fu un insigne scrittore e diplomatico. Egli stesso, per comporre la sua storia, studiò e raccolse molti documenti: la sua affermazione, quindi, su questo proposito, a me sembra grandemente autorevole.

Pur troppo del libro del Minervio non abbiamo ancora un'edizione critica, e le parole *magnificentissimarum aedium fundamenta*, che, nella loro rozzezza, così bene caratterizzano la fabbrica la quale, effettivamente, non si elevò più su delle fondamenta, diventano in qualche manoscritto *magnificentissimas aedes ex fundamento;* ma non è chi non vegga che la variante ha poca importanza ed è forse, posteriore alla morte dell'autore. Infatti, se il verbo *erexit* in rapporto a *fundamenta*, non solo è proprio, ma scolpisce la particolarità del caso, potè non sembrare tale, anzi addirittura erroneo, a chi quella particolarità non conobbe o non ricordò: ed ecco perchè le *magnificentissimarum aedium fundamenta* diventarono poi *magnificentissimas aedes ex fundamento.*

Nè va taciuto che questa fabbrica appartenne sempre al Comune, e che essa mostrasi anche oggi, a chi ben la esamini e astragga da tutte le aggiunte posteriori, come improvvisamente troncata. Ma, v'ha di più: nello Statuto del 1347, Statuto che susseguì la mutazione inpopolare del reggimento del Comune e l'accordo stipulato in Bevagna col Pianciani stesso, si ordinava *quod Palatium reficiatur in Platea Sanctae Mariae*, e la rubrica cominciava: *Palatium communis Spoleti reparetur* ecc. La spesa doveva essere di cento fiorini d'oro, l'altezza della nuova costruzione di venti piedi, e si ordinava di munire la fabbrica con una torre nell'angolo *versus fonteur dicte platee*, fonte che ancora esiste all'imbocco di Via del Duomo, sotto Via dell'Arringo. Ma, andato, come abbiamo veduto, improvvisamente in esilio, senza più tornare, Pietro Pianciani, o che nessuno dei rimasti avesse autorità e forza dal continuare la fabbrica, o che il non lieto ricordo della temuta signoria di quello, allontanasse il Comune stesso di mettervi le mani, certo è che essa non venne mai compiuta, benchè occasioni propizie, anche di poi, non mancassero. Ricordano infatti gli storici locali, che Bartolomeo della Rovere, venuto a Spoleto nel 1478, con animo di stabilirvisi, ebbe in dono dal Comune il Palazzo di Piazza S. Maria, ed egli, tanto lo gradì, che vi si recò nello stesso giorno

Palazzo della signoria — interno del secondo piano.

per disegnare l'ordine dei restauri richiesti e dargli forma più acconcia. E che si trattasse veramente della nostra fabbrica ce ne assicura Bernardino Campello, da cui fu tratta quella notizia. Ma, anche questa volta, il Palazzo non potè avere compimento, chè il della Rovere chiamato altrove dai destini della sua famiglia, lasciava Spoleto e abbandonava i concepiti disegni.

Un'altra occasione si presentò quando, nel 1493, il Comune fu richiesto della concessione di questo stesso Palazzo dal Vescovo Costantino Eroli, il quale dichiarava *se fore dispostissimum pro decoro et honore civitatis Spoleti fabricare palatium communis situm prope plateam S. Marie et in eo constituere biblioteeam seu libreriam in omni facultate, dummodo placeat presenti consilio dictum palatium concedere et condonare diete Ecclesie S. M. pro habitatione clericorum et canonicorum.* Sembra però che alla domanda del Vescovo, il Comune volesse fare orecchie da mercante, poichè deliberò di chiedere ancora *ad quid et cur petunt dictum palatium.*

Delineata così, per sommi capi, la storia di questo edificio, qualcuno potrebbe dimandarsi, se sia assolutamente fantastica l'opinione manifestata da varî scrittori nei secoli XVII, XVIII e XIX, che esso facesse parte del famoso Palazzo dei Duchi di Spoleto. Per quanto riguarda la fabbrica oggi visibile, non vi ha dubbio che tale opinione debba assolutamente rigettarsi; ma, non sarebbe prudente di escludere che l'edificio di messer Pietro occupi parte, almeno, dell'area di quello, e che negli sterri del piantereno possa scoprirsi qualche prezioso rudere del Palazzo ducale che indubbiamente esistette, e del quale si crede oggi perduta ogni traccia.

Chi ha notato quanto difficilmente dagli antichi si

spostassero le sedi dei pubblici uffici, intenderà ciò che io dico, e spiegherà l'anomalia del Comune di Spoleto che, in origine, ebbe contemporaneamente, per propria residenza, due diversi Palazzi: quello odierno che dette il nome anche ad uno dei rioni della città — *Vaita Palazzo* — e l'altro chiamato di S. Maria dalla vicina Cattedrale dedicata appunto alla Vergine. Nè gli indizî di un possesso del Comune di Spoleto presso la Piazza di S. Maria cominciano ad aversi soltanto nel XIV secolo. Risulta da un documento pubblicato dal Sansi che, fin dal 1230, un secolo prima di Pietro Pianciani, il Podestà di Spoleto, Oddo di S. Eustachio, concedeva, stando *in palatio sancte marie*, una rappresaglia contro i Senesi. E che il Podestà abitasse nel Palazzo del Comune, lo dimostra il più antico Statuto di Spoleto, compilazione di altri più vetusti, prescrivendo che *quilibet possit intrare palatium communis*

Palazzo della Signoria — interno del secondo piano.

et ire ad potestatem ecc., e vietando al Podestà di fare spese e modificazioni in detto Palazzo.

Ora non è improbabile che un possesso tanto antico possa avere le sue radici in un precedente e diverso reggimento; poichè vediamo spesso, non altro esser la storia delle cose, come dei fatti, che un'ininterrotta catena, della quale, a quando a quando, mutansi i nomi e la forma, ma non la sostanza. E di questo primitivo Palazzo del Comune sono, forse, ancora un resto le due stanze a volta annesse al Teatro Caio Melisso, determinate esternamente dalla facciata della casa ricostruita sopra di esse nel 1419, come risulta dall'iscrizione esistente, e destinata ad essere sede dell'amministrazione dell'Opera del Duomo. Infatti queste due stanze, per quanto se ne può giudicare essendo ancora coperte da intonaco, non sembrano coeve all'edificio di Pietro Pianciani, ma piuttosto in esso comprese. E invero, come apparisce anche dagli annessi disegni, c'è notevole dislivello tra i due piani, e differenza grande nella forma delle volte, essendo queste a botte, mentre quelle, come ho detto, sono a vele e ornate di costoloni quadrangolari.

Ma, si pensi pure quel che si voglia su ciò, questo è certo che fu iattura grande per l'arte il mancato compimento di tale edificio; poichè, sia che venisse costruito di getto nel XIV, sia che fosse condotto a termine nel XV secolo, il Palazzo da Pietro Pianciani fondato in luogo amenissimo e quasi a guardia della Valle di Spoleto, sarebbe riuscito, senza dubbio, come era nella mente sua e dell'architetto costruttore, uno dei più magnifici dell'Umbria, la quale è pure così ricca di stupendi Palazzi comunali. Tanto dobbiamo arguire dalla vastità e grandiosità delle sole fondamenta. Ed è degno di molta lode il Comune di Spoleto che, interrompendo il secolare oblio, intende oggi a rimettere in onore questo antico Palazzo, destinandolo, con felice pensiero, a conservare, disposta in bell'ordine, la collezione lapidaria spoletina.

G. Sordini.

I disegni dell'arch. S. Montiroli furono ridotti e completati dal sig. Carlo Antonelli. — Le fotografie sono della Scuola Arti Grafiche di Spoleto, annessa al Convitto per gli Orfanatrofi degli Impiegati Civili dello Stato.

Maestri lombardi
nel Ducato di Urbino.

Dalle buone relazioni politiche, dalla magnificenza delle due corti e del gran mecenatismo delle case regnanti di Milano e Urbino, dovè nascere tra loro lo scambio di artisti ed artefici che fiorivano ne' loro stati. Difatti trovo nel ducato urbinate scarpellini, orefici, armaiuoli, tessitori, muratori (di questi abbiamo opere e documenti del secolo XI), mercanti e ricamatori, tutti lombardi.

Dai ricamatori incomincio le mie corrispondenze sui vari maestri lombardi che lavorarono in questo ducato.

1431. 5 Dicembre — Domina Vanosa uxor magistris Bartholomeus de Mediolano recamator. (1) — Bartolomeo di Milano ricamatore. — Lo trovo una sol volta ricordato in un rogito.

1443. 26 Agosto — Magister Gianonus Peri recamator de Fara (sic) de Mediolano (2) — Gianone Peri de Sancis di Milano ricamatore — Maestro sconosciuto agli studiosi.

1444. 22 Settembre. — M.ro Gianonus Peris de Sancis de Mediolano habitator Urbini. (3) — Gianone dovè morire nei primi mesi del 1465, come lo attesta questo documento.

1465. ult. Marzo. — heredi di Maro Gianone recamator devono dare, ecc. (4)

Bernardino di Antonio de Alessandri di Milano ricamatore. — Questo ignoto Maestro deve esser venuto in Urbino al tempo del duca Federico e dovè godere molti onori, se in quel tempo sposò una nobile urbinate. Un documento, il suo testamento, ci fa conoscere questo maestro. « In nomine Domini amen. M.ro Berardinus quondam Ant.i de Alexandris de Mediolano ab presentes civis et habitator Urbini et recamator Ill.mi Ducis Urbinis, sanus mente. . . . . In primis lascia sepolto nella chiesa di S. Domenico di Urbino, lascia usofruttuaria la moglie Clemente ed erede universale l'esimio dott. Giovanni Clavari di Urbino, suo cognato. Anno D.ni 1533. die 17 febbraius. (5).

Giuseppe Giussano di Milano ricamatore. — Ad ottantasette anni di distanza trovo altri ricamatori che lavorarono per l'ultimo duca, in occasione del fastoso maritaggio di suo figlio, il principe Federico Ubaldo ultimo erede del trono urbinate, con Claudia de' Medici.

Dai documenti si apprende di quanta ricchezza erano le vesti e gli addobbi. Eccoli.

1620. 30 luglio in Milano — Io Giuseppe Giussano ricamatore in virtù di questa mi obbligo di dare al sig. Dionisio Basilio (agente del Duca) per li 20 del prossimo mese di Settembre due vesti in fusto di tela d'argento. Una bianca et

(1) Urbino. Arch. Not. cas. 13, num. 84.
(2) Urbino. Arch. Not num. 19, Bastardello, c. 74, rog. Simone Vanni
(3) Urbino. Arch. Not. num. 19. Bastardello, c. 89, rog. Simone Vanni.
(4) Urbino, Arch. Not. num. 402. c. 33, t. rog. Franc. Maria Mancini.
(5) Pesaro. Biblioteca Oliveriana Monumenti Roveresch vol. 37 c. sino c. 23.

l'altra incarnatina ricamate tutte di canotiglia d'oro et argento, in tutto e per tutto conforme alle mostre, con che il signor Basilio me le paghi cioè l'onza lire otto, dandomi però esso drappo come ha fatto, et prometto che saranno ricamate con ogni diligensa, et a sua intera sodisfatione, a giuditio di persone perite, et prometto ancora de farli tanta quantità di guarnitione similmente tutte di canotiglia conforme alle mostre, de quanta n'anderà per guarnirle sforate o piene come giudicherà meglio, per il prezzo di lire sette e soldi quindici per onza, et ancora prometto farli uno vestito de veluto riccio Zenzuino, con la quantità di guarnitione. Nandrà per guarnirlo per il prezzo de lire otto per onza, dandomi purò esso drappo come ha fatto, cioè solamente quello del vestito, et sarà esso vestito, ricamato d'oro e argento, cioè di canotiglia conforme alla mostra di quelli recami che mi ha comesso per servitio dell'A. Ser.ma de Urbino, et a bon conto, et di caparra de li sudetti lavori mi ho fatto pagare da signori Aroni ducatoni trecento — dico d.ni 300 de Milano in virtù di suo mandato, et in fede ho sottoscritto la presente di mia propria mano.

Io Giusepe Giussano: afermo et prometto quanto di sopra.

Di più io sud. Giussano mi obbligo di fare al sud. signor Basilio per la med. A. Ser.ma, uno taglio di canza e coletto tutto ricamato di canotiglia d'oro et una pettinera e para tre guanti ricamati d'oro e canotiglia per il prezzo di lire sette e soldi quindici per onza, deducendo però il drappo che entrerà in detta pettiniera e guanti, et in fede me sottoscrivo.

Io Giusepe Giussano, mano propria.

1620. adi 31 Settembre in Milano. — Il sig. Dionisio Basilio per l'A. Ser.ma d'Urbino per li seguenti recami d'oro. Veste di tela d'argento bianca recamata.

Prima lire 3040 per braccia 380 ricamo tutto de canotiglia entrato nella veste di tela d'argento bianca, dedotto il fondo, a L. 8 al braccia L. 3040.—

E più per braccia 141, guarnitione tutta di canotiglia a lire 7,15 f. 100 » 1092.15

E più in braccia 170 1|2, ricamo tutto de canotiglia d'oro entrato nel vestito zenzuino a lire 8 per braccia » 1364.—

E più per braccia 284, 18 g.ne simile per il sudetto vestito a lire 8 al braccia » 2278.—

E più in braccia 343 1|2 recamo di canotiglia d'oro entrato nella veste incarnatina a lire 8 al braccia » 2748.—

E più per braccia 141, guarnitione entrato per detta veste a lire 7.15 al braccia » 1092.15

E più per braccia 309 recame de canotiglia entrato nello taglio e coletto, pettina e para tre di guanti il tutto per la medesima A. Ser.ma, a lire 7.15 al braccia, d'accordo » 2394.15

E più lire 17 per far quattro ormesino per la detta pettina al lire 4. 5 al braccia » 17.—

Totale L. 14.027,75

Io Giusepe giussano recamador allo segno de S.to pietro in millano.

Copia de denari per servitio del Ser.mo Duca di Urbino per ordine del sig. conte Mamiani ad istanza del signor Africano Vanelli mastro dell'entrate; come segue:

1620. 6, febbraio. — Pagati a Giuseppe Giussano per un vestito recamato d'oro sopra terzanella negra fiorini 250 Scudi 1437.10

Detto contanti in mano al sig. conte Mamiani fiorini 100 » 575.—

A Gaspare Porro per braccia 342 terzanetto negro a scudi 12.6 e braccia 6 ormesino negro a fiorini 70 » 180.10

Da riportare scudi

Riporto scudi 2192.20

Più per braccia 24.. d'oro negra a scudi 10.10 dal detto Porro » 257.—

Più denari 480 pagati al Ponzone per il valore de' 48 bottoni » 2760.—

Più pagati a Filippo Riva per braccia 9 1|2 rassia morella a scudi 10 » 92.10

Pagati a Gasparo Valenza per il prezzo de un taglio de calze intiere de raso incarnatino » 241.10

Più braccia 228 guarnitione de raso negro fiorini 19 » 228.—

Pagato a Giuseppe Giussano per il prezzo de un vestito d'argento velutato beretino, per filati d'oro e argento » 644.—

Pagato a Pietro Paolo Ricordo per braccia 30, veluto raso tenzaino a scudi 13 1|2 » 405.—

E più denari pagati al detto Giussano per il pressio de un vestito de rascia morella recamato di terneta d'argento » 977.10

Pagati a Pompeo Perega per braccia 30 1|2 armesino velutato beretino a scudi 9 al braccio » 274.10

Al detto Perega e a Giovanni Brogoginone per il legname per un carossa » 149.10

Pagati a Giov. Maria masaro per braccia 280, guarnitione recamata d'oro con vermiglie » 805.—

Pagati a Gerolimo Brena per braccia 300 guarnitione recamata de raso rosso a denari 14 » 210.—

Totale scudi 9232.10

1620 adi 28 Settembre in Milano. — Consegnato al signor Dionisio Basilio braccia 259 guarnitione di recamo d'oro di canotiglia sopra raso beretino cremisi per fornire il vestito di S. A. d'Urbino, cioè braccia 100 per il ferasolo e braccia 139 per il giubone et braccia 20 per li merletti, che a mezzo ducatone per braccia, così da accordo, monta ducatoni 129 1|2, che a fiorini 6.15 per uno sono fior. 744.12.6

E più adi sudetto deve per com. 470 recamo d'oro canotiglia sopra terzanello turchi per una veste a fior. 8 per braccio importa » 760,—.

E più deve per altre compere 165 ricamo canotiglia per guarnire detta veste a fior. 7.15 l'onza, d'acordo » 1278.15.

Veste recamata sopra terzanello turchino »

Totale fiorini 5789.7.6

Giovanni Maria Massara di Milano ricamatore. — Per le ricche vesti del corredo al principe sposo non bastava un solo recamatore. Ecco un altro artefice riceve commissione per altre vesti.

1620 adì 30 luglio in Milano. — Io Giov. Maria Massara ricamatore in virtù di questa m'obbligo di dare al sig. Dionisio Basilio per li X del prossimo mese di settembre, una veste di terzanello turchino ricamata tutta di canotiglia d' oro a scarione in tutto e per tutto conforme alla mostra con che detto sig. Basilio me la paghi, cioè l'onza deduto il drappo lire otto dandomi però esso drappo, et prometto che serà ricamata con ogni diligenza et a sua intiera sodisfatione e (a) giuditio di persone perite, et prometto ancora di farli tanta quantità di guarnitione similmente tutta di canotiglia, conforme alla mostra, quanta n'andarà a guarnire detta veste sforata e piena come giudicherà meglio, per il prezzo di lire sette e soldi quindici per onza; avendomi detto sig. Basilio comesso detti recami per servitio dell'A. Ser.ma d'Urbino, et a buon conto e di caparra m' ha fatto pagare dai signori Annoni, ducatoni cento di Milano; in virtù di suo mandato et in fede ho sottoscritto la presente di mia propria mano.

Io Gio. Maria Masara fermo et prometto chome sopra si contiene.

Di più prometto come sopra, di fare al detto sig. Basilio per servitio della sudetta A. Ser.ma, bracia duecento cinquantanove ornamenta d'oro e canotiglia sopra raso berrettino conforme all' altra fatta d'ordine dell'Ill.mo signor conte Antonio Mamiani, a mezzo ducatone al braccia, come me la pagò detto sig. conte et in fede me sottoscrivo.

Io Gio. Maria Masara fermo et prometto chome sopra.

Giovanni Battista Crivelli di Milano tessitore in seta. — Altro maestro sconosciuto per quanto mi consta. Il Crivelli risiedeva a Pesaro, come lo attesta questo documento.

1619. — M.ro Gio. Batt.a Crivelli Milanese tesitore di seta in Pesaro deve avere scudi 35 pes sicurta. — Diversi rogiti del 1620 e 21 ce lo fanno conoscere come fornitore ed apparatore della corte urbinate.

ERCOLE SCATASSA.

L'Antica imagine della Madonna delle Grazie nel Duomo di Perugia. (1)

Non priva d'interesse è la storia della *Madonna delle Grazie* effigiata nel terzo pilastro alla destra di chi entra nella basilica di S. Lorenzo.

Nel 1300 il Comune di Perugia, in una generale adunanza di tutti gli artieri, deliberava di ricostruire « integraliter et de novo » (2) la cattedrale di S. Lorenzo, ma le opere non furono iniziate che verso il 1330, e poi vennero interrotte fino alla metà del secolo XV. Or sembra che nel 1466 si fosse giunti colla nuova costruzione in corrispondenza del terzo pilastro, ove è attualmente la *Vergine delle Grazie*, e quindi convenne rimuovere l'antica colonna, nella quale era dipinta l'imagine di Maria. Il magistrato quindi ordinò, che fosse remosso il pilastro vecchio insieme alla figura e venisse collocato altrove (3). A questa deliberazione fa seguito, nel dicembre dello stesso anno 1466, l'ordine di pagamento, che conferma in tutto e per tutto il partito del Comune (4).

Ma venne il lavoro eseguito? Non vi può esser dubbio su ciò. Pure sorgono varie ipotesi. Il Mariotti nelle *Lettere Pittoriche* sostiene, che l'antica figura fu collocata nel nuovo pilastro ottagono, ed è quella stessa che oggi si vede. Baldassare Orsini invece opina, che il lavoro del distacco procedesse male, e che l'imagine andasse in frantumi. Adamo Rossi in una *Memoria sulla Madonna delle Grazie* assicura, che la figura, a cui riferivasi il deliberato del 1466, era la *Madonna del Verde*, ossia quella, che nel 1849, distaccata dal muro, venne trasportata nella chiesa di S. Angelo. Altri poi, dopo aver detto che l'Orsini *argomentò con ragione*, che il vecchio affresco fosse perito, conclude, che l'attuale *Madonna delle Grazie* fu condotta nel pilastro della nuova basilica in memoria dell'altra irremissibilmente perduta.

Delle varie ipotesi, che in sostanza son tre, è bene rendersi esatto conto.

Madonna del Verde in S. Angelo a Perugia.

Prendiamo le mosse dall'ipotesi del Mariotti, e cioè che la presente figura sia l'antica restaurata e ridipinta. Vano è però l'argomento addotto dall'erudito scrittore. E di vero, egli si fonda sulle parole del deliberato del 1466, in cui si parla della *devotissima imago gloriosissime Virginis Marie*, e ne conclude che la rappresentazione dovette essere di *una sola* figura. Ora ci vuol poco a provare, con esempi simiglianti, che spesso nei pubblici atti si ricordava *una sola* figura del quadro, ossia quella che era particolare oggetto della devozione dei fedeli, mentre il fresco o la tavola altre pur ne conteneva. Però l'obbietto vero e sostanziale sta nella qualità del dipinto. Se esso, come sostengono alcuni scrittori, era del secolo XIV, ci voleva altro che un ritocco o un restauro per togliergli il carattere di vetustà, che avrebbe dovuto avere massime nel disegno! Veggasi, ad esempio, la *Madonna di S. Luca*, che ad onta degl'impiastricciamenti subiti, conserva le sue linee arcaiche, le quali non lasciano dubbio sul tempo in cui fu dipinta.

Ora la *Madonna delle Grazie*, quale noi la vediamo, non solo non può giudicarsi opera del secolo XIV, ma può essere assegnata ai principî o meglio alla metà del XVI.

E perchè non si volle ricollocare l'antica imagine nel nuovo pilastro? Perchè ciò era impedito dalla difficoltà del lavoro, e poi dalle minori dimensioni delle faccie ottagonali della nuova colonna confrontate con quelle del pilastro antico.

Veniamo quindi alle altre ipotesi. Quella dell'Orsini, che sostenne essere l'affresco andato in frantumi, non ci

(1) Abbiamo chiesto al nostro collaboratore O. Scalvanti un sunto del suo ultimo scritto sulla *Madonna delle Grazie*, pubblicato nell'ottobre scorso in Perugia per le nozze Bellucci-Ragnotti, ed egli ha cortesemente aderito al nostro desiderio. Pertanto a noi corre obbligo di notare, che la pubblicazione di quello scritto è degna di lode, non solo per la materia che contiene, ma anche per la veste tipografica dovuta alla *Società Cooperativa* di Perugia, di cui dovemmo altra volta occuparci. Il fascicolo in carta amano ha nitidissimi tipi elzeviriani, l'edizione è correttissima, elegante, e può stimarsi un saggio di rara valentia nell'arte tipografica. *N. d. D.*

(2) Perg. dell'Arch. cap. di S. Lorenzo trascritta nel Libro Verde della Cancelleria, e c.te 48, 49, 50.

(3) *Ann. xvir.* del Comune di Perugia in Arch. Com. Anno 1466.

(4) *Ann. xvir.* cit.

persuade. È vero, che l'operazione da compiersi non era scevra di pericoli, ma è vero altresì, che, proprio nel secolo XV, l'uso di trasportare gli affreschi mediante il distacco delle pareti fu frequentissimo (1). Nulla di strano adunque che in Perugia, ove erano artisti egregi e valenti architetti (2), si segasse il pilastro per collocarlo altrove senza recare alcun danno al dipinto. Ma poi, se si ammette, che quel simulacro si volle conservato « *stante sincera fide et devotione quam populus perusinus portat erga ipsam ineffabilem imaginem* » (3) come mai la demolizione di essa avvenuta, secondo l'Orsini, in seguito alla remozione della colonna, non avrebbe impressionato la fantasia popolare e lasciato traccia nei cronisti del tempo? Il loro silenzio è argomento a ritenere, che l'opera ordinata dal Comune potè compiersi senza detrimento della sacra imagine.

E allora dove fu collocata? Se una *Madonna delle Grazie*, che si ammira a S. Angelo, non fosse stata veramente condotta sulle pareti del tempio, si potrebbe dire che è quella tolta nel 1466 dal pilastro di S. Lorenzo, giacchè molto assomiglia alla figura della cattedrale. Ma è certo, che quella imagine fu originalmente effigiata nella chiesa di S. Angelo da un lato della cappella del *Crocifisso*, che era tutta istoriata.

Consideriamo ora, se l'antico affresco sussista anch'oggi nella Madonna detta del *Verde*. Adamo Rossi, nell'affacciar questa ipotesi, si contentò di un riscontro di fatto, che è certo di gran valore, ma non è il solo da potersi arrecare a sostegno di essa. Egli narra, che quando nel 1849 si demolì in S. Lorenzo l'altare della *Madonna del Verde*, vide che l' imagine era dipinta sopra un pilastro *segato e incassato nel muro*.

Vediamo anzitutto, se contro questa ipotesi può recarsi il medesimo argomento, di cui ci servimmo per dimostrare che la *Madonna delle Grazie* del nostro duomo non è la stessa, che nel 1466 fu remossa per dar luogo alla costruzione della nuova colonna. Tale argomento desumemmo dal fatto, che l'imagine non può essere stimata opera del secolo XV e molto meno del XIV. Ora sarebbe possibile ritorcere questo argomento contro di noi rispetto alla *Madonna del Verde?* Il lettore giudichi guardando la riproduzione di questo dipinto. Le figure non hanno la linea rigida e stecchita propria degl' incunabuli della nostr'arte, ma i volti, le pose, il girar degli occhi, la soavità dei contorni dimostrano, che l'affresco appartiene alla prima metà del quattrocento.

E del resto, come vedremo tra breve, noi abbiamo la prova documentale che la *Madonna del Verde* è opera di quel periodo di tempo.

Ma taluno osserverà, che pure ammettendo, che l'attuale *Madonna delle Grazie* non sia il dipinto antico, ciò deve ripetersi anche per la *Madonna del Verde*, la quale non appartiene al secolo XIV. E noi domandiamo; quali prove si hanno dell'alta antichità del dipinto condotto sul pilastro della vecchia chiesa? Nelle deliberazioni del 1466 si leggono gli epiteti di *vetus et antiqua*, ma si riferiscono alla colonna, non già alla pittura (1). A concretare poi un sentimento di venerazione verso una sacra imagine non era certo mestieri del decorso de' secoli, e quindi è verosimile che la pittura appartenga ai primi del 400, tanto più che proprio a quel tempo si ebbe nell'Umbria e altrove una fioritura di imagini votive.

Madonna delle Grazie
(Duomo di Perugia)

Nè mancavano insigni artefici, che con rara valentia si accingessero a lavorar pei templi in quel genere di squisita decorazione (2).

Se non che può sorgere un'obbiezione, ed è questa: se dopo la fuga dell'abbate di Mommaggiore nel 1370, si ripresero i lavori della basilica, come mai nei primi del XV secolo si conducevano preziosi affreschi nei pilastri del vecchio tempio, che tra breve si sarebbero dovuti demolire? Ma noi abbiamo fatto osservare (3), che le opere alla fabbrica di S. Lorenzo procedettero alacremente solo verso la metà del secolo XV, e quindi è probabile che negl'inizî di esso si cercasse coll' opera di valenti artefici adornare la vecchia chiesa con qualche dipinto. E poi, se ai primi del 400 si fossero condotte innanzi le opere per la ricostruzione del tempio, o almeno si fosse avuto chiaro il concetto di ciò che era da fare, perchè Fortebraccio avrebbe fatto edificare nel 1423 il portico proprio nel punto, in cui l'ampliamento doveva aver luogo? E difatti quando le opere furono iniziate, non andò molto tempo che il portico venne in gran parte abbattuto.

Tolti di mezzo questi obbietti, vediamo se vi sieno ragioni per accettare l'ipotesi, che la *Madonna del Verde* sia l'antica figura che si venerava nel nostro duomo.

Anzitutto se si guarda l'affresco della *Madonna del Verde*, si vede, che esso è costituito da un rettangolo al-

(1) Cfr. Vasari. — *Vita di Filippo Lippi*. Pei metodi usati in questo genere di distacchi vedi l'erudito articolo di Luca Beltrami sugli affreschi del palazzo Panigarola a Milano (*Rassegna d'Arte*, 1902, n. 7).

(2) Degli Azzi nei *Doc. per servire alla storia delle arti in Perugia* (« *L'Umbria* » anno 1902).

(3) Delib. del Comune di Perugia del dicembre 1466.

(1) I Priori — « habentes notitiam qualiter quedam *columna vetus et antiqua* existens in ecclesia cathedrali, ubi est depicta devotissima figura etc. » Nello stesso modo si esprime il bollettino di pagamento del 18 dicembre 1466.

(2) Cfr. Degli Azzi, *art. cit.* e Maturanzio, *Cronache* in Arch. Stor. ital. Vol. XVI, P. II, pagg. 7, 8.

(3) Vedi il nostro scritto — *Il Crocifisso del Duomo di Perugia*, nel Bollettino della Dep. di st. pat. per l'Umbria, Vol. VIII, a. 1902.

Madonna di S. Luca.

lungato in senso verticale, il cui lato maggiore è cm. 283 e il minore cm. 79. Ora l'artista non avrebbe dato al dipinto quella forma stecchita, in cui l'altezza supera tre volte e mezzo la larghezza, se non vi fosse stato costretto dalle dimensioni del pilastro. Inoltre, esaminando il quadro, si nota, che l'angelo di destra ha il braccio quasi spezzato dalla linea rigida del rettangolo, nè ha sufficiente sviluppo quello di sinistra. È manifesto quindi, che il tema immaginato dall'artefice restò compresso nel breve spazio del muro, e solo potè svolgersi in altezza colla rappresentazione dei due angeli, di una gloria di serafini e di un baldacchino. E come si poteva adattare il vecchio dipinto largo 79 cm. alla nuova colonna ottagona, di cui ciascun lato misura appena cm. 55, che tanti ne occupa in larghezza l'attuale *Madonna delle Grazie?* Che si fece allora? Si collocò il pilastro in un'altra parte della chiesa. Qualche anno dopo Nicolò di Jacopo Bucci volle edificare un ricco altare in S. Lorenzo; e, venuto a morte, gli eredi stipularono un contratto con Pietro Paolo di Andrea scultore di Lugano, perchè conducesse l'opera progettata dal defunto Nicolò, nel qual rogito del 12 agosto 1477, da noi accuratamente riscontrato (1) si legge quanto segue: « Questa é una cedola de uno certo lavorio el quale vogliono far fare gli eredi de Nicolo de ser Giapecho cioè una capella nela chiesa de Santo Lorenzo, *dove sta la colonda nela quale è dipinta la nostra donna che volgarmente se chiama la* MADONNA DEL VERDE ».

Dunque la *Madonna del Verde* era dipinta sopra un pilastro, e non già sopra una parete della basilica. L'altare, commesso dagli eredi di Nicolò, doveva avere una nicchia adorna di fregi, in cui (ce lo dice l'altro rogito dello stesso giorno) si sarebbe dovuta collocare una tavola, commessa a Bartolomeo Caporali, rappresentante una *Pietà* con due figure per lato, in campo d'oro fino e adorna di predella. Si dice che il Caporali non eseguì la commissione, ma noi restiamo dubbiosi su ciò. Non vale asserire che la tavola non esiste. E chi può escludere, che sia stata ad altri attribuita? Intanto noi osserviamo, che la tavola della nicchia rappresentava una *Pietà*, e gli *otto* angeli da dipingersi *a due a due*, atteso il soggetto principale, recavano forse gli emblemi della *Passione*. Non sarebbe quindi difficile, con questi dati, rintracciare in tutto o in parte l'opera del Caporali.

È certo però, che, ultimato il lavoro dell'altare, in esso si collocò la *Madonna del Verde* incassando nel muro il pilastro remosso nel 1466, e il cui dipinto misurava appunto piedi sette e mezzo, ossia tutta l'altezza dell'arco. Il motivo che può aver consigliato tale sostituzione fu forse la mancanza del dipinto commesso al Caporali; ma perchè non possiamo ammettere, che fosse suggerita dal desiderio di dare alla venerata imagine della Madonna una sede anche più decorosa? Comunque sia, la rappresentazione della *Madonna del Verde* disposta in un rettangolo allungato non potè collocarsi nella nicchia senza ricorrere a qualche espediente, e perciò si provvide a riempire i due spazi vuoti, che si trovavano ai lati del dipinto, con delle ornamentazioni in marmo lavorato. Tale era l'aspetto dell'altare nel 1849, quando fu demolito pei nuovi lavori del battistero, e non è lecito dubitarne, in quanto ci resulti dal racconto di chi ebbe occasione di vederlo al luogo suo.

Quindi è, che all'atto della demolizione avvenuta nel 1849, Adamo Rossi e altra persona tuttora vivente

Madonna in S. Angelo di Perugia.

poterono osservare, che l'affresco si trovava sopra un pilastro segato e incassato nel muro (1).

(1) Arch. not di Perugia. Rogiti di Francesco di Jacopo.

(1) Nello Scritto pubblicato per le nozze Bellucci-Ragnotti, ricordammo solo il nome di Agostino Simonetti; ma oggi siamo lieti di potere allegare a sostegno del nostro assunto la testimonianza autorevolissima dell'insigne prof. Francesco Moretti, e quale, nel 1849, notò quello che Adamo Rossi ebbe a narrare nel citato Opuscolo, cioè che la *Madonna de l Verde* non era dipinta sulla parete del tempio di S. Lorenzo, ma sopra un pilastro incassato nel muro.

Nè sarebbe lecito sostenere che forse il pilastro col dipinto della *Madonna del Verde* si era trovato sempre nella cappella ricordata dal contratto del 12 agosto 1477, perchè non si saprebbe spiegare come, essendovi in essa un pilastro *ab antiquo*, si pensasse a rimuoverlo e segarlo unicamente per incassarne la parte dipinta nel nuovo altare.

Pertanto operatone il distacco su tela nel 1849, il quadro fu trasportato a S. Angelo, dove attualmente si trova. E questo fatto non può interpretarsi nel senso che i perugini *mettessero in disparte* un oggetto del loro culto, per venire alla conclusione, che la *Madonna del Verde* non è l'antica imagine di S. Lorenzo, a cui si riferiva la deliberazione del 1466. Per essere persuasi invece della venerazione, che i fedeli ebbero sempre per la *Madonna del Verde* basta riflettere alla cura, con cui l'imagine fu remossa nel secolo XV, al suo collocamento in una cappella e quindi in un altare ricco di fregi, e infine alla diligenza, con la quale nel 1849 fu distaccata dal muro, restaurata e destinata a S. Angelo, chiesa da lungo tempo aggregata al Capitolo della Cattedrale. Pur tuttavia aggiungiamo, che oltre i molti *ex voto* che si vedono attorno al simulacro, son degni di nota i privilegi concessi all'altare di Nicolò di Jacopo, in cui stava la *Madonna del Verde*, e che sono quegli stessi goduti dalle sette basiliche di Roma. Nelle più antiche *Visite diocesane* si ha traccia poi delle cure assidue che si ebbero in ogni tempo di quella sacra imagine (1).

Se non che piacque al cittadini, che nel nuovo pilastro sostituito all'antico si effigiasse un'altra figura della Madonna. E poichè non era possibile riprodurvi quella del *Verde*, di troppo grandi dimensioni, si pensò di condurre nella colonna la sola effigie della Vergine, e l'artista ebbe incarico di imitare o la Madonna di S. Luca, oppure l'altra della cappella del Crocifisso in S. Angelo, e certo più questa che quella. Infatti il quadro di S. Lorenzo assomiglia assai al fresco di S. Angelo. Entrambe le figure hanno le palme aperte dinanzi al seno, una crocetta al collo, lo stesso fermaglio al sommo del manto. Ma, è d'uopo riconoscerlo, l'imitazione lasciò alquanto a desiderare. Mentre la Madonna di S. Angelo ha la movenza delle braccia più spontanea, l'espressione del volto più dolcemente serena, il velo che scende con naturalezza lungo il viso, la testa leggermente inclinata, il volto delicato e la persona snella, le mani affilate e diafane le carni; quella di S. Lorenzo è posta rigidamente di fronte, ha il viso assai piatto colle mascelle sporgenti, il collo un po' corto e grasso, spalle quadre, fianchi opulenti e il velo aperto e disposto con un partito di pieghe troppo simmetrico e lungi dal naturale. Insomma è una figura imitata da chi non comprese in tutto l'arte mistica che brilla nelle pitture del quattrocento.

Una cosa poi è certissima, a quanto narrano gli storici, e cioè, che della *Madonna delle Grazie* non si ha memoria prima del 1565. Le *Visite diocesane* non ne parlano che nel 1660, quando il vescovo Oddi registrò, che l'imagine era oggetto di speciale venerazione, che voti d'argento e di cera si appendevano attorno a lei e una lampada le ardeva continuamente dinanzi. Più tardi, nel 1797, anno nel quale, secondo la tradizione, girò gli occhi al pari di altre imagini, il fervore verso di lei si accrebbe in modo, che vennero restaurandosi le vecchie ornamentazioni, e, al dire del Marini, si rese allora *più reverenda* agli occhi dei fedeli, i quali si inginocchiarono dinanzi a lei *con maggior fiducia*, e *da quel dì* la pregarono in ogni pubblico infortunio. Solo nel 1819 per pontificio indulto fu permesso di apporre dinanzi al simulacro un altare portatile, e d'allora in poi essa ebbe aurei serti, riti e cerimonie, di cui non accade qui far parola.

Tutto ciò dimostra, che il culto prestato alla *Madonna delle Grazie* del nostro duomo non risale a oltre la metà del secolo XVI; mentre fino dal 400 i magistrati ci attestano della *fede sincera* e della *devozione*, che i perugini portavano all'antica Madonna della basilica laurenziana, ossia al simulacro, che, per le narrate vicende, trovasi oggi nella chiesa di S. Angelo.

O. SCALVANTI.

(1) Cfr. RICCARDI — *Mem. mss.* in arch. arcivesc. di Perugia, Vol. I, c. 263 e *Visite diocesane* dei vescovi della Cornia, de' Buoi, ecc.

Recensione.

The Study and Criticism of Italian Art - by Bernhard Bereson - Second Series - London, George Bell and Sons, 1902.

Questo volume del Berenson segue a poca distanza l'altro, pubblicato nel 1901, con lo stesso titolo: *Studio e Critica d'Arte italiana*, nel quale pure eran raccolte monografie già precedente mente comparse in vari periodici. Uno solo di questi studi della seconda serie è inedito e non recentissimo, essendo stato scritto più che otto anni or sono, come dichiara lo stesso autore nella prefazione. Sarebbe esso a rigore la prima parte d'un lavoro di lunga mole, che l'A. aveva in animo di fare intorno ai metodi della critica d'arte. Abbandonata l'impresa per scrivere il libro sul Lotto, che fu come l'applicazione pratica delle dottrine astratte ch'egli andava elaborando nella mente e cominciava a stillare in quelle pagine teoriche, e distratto poi da altre occupazioni più urgenti, il Berenson si ridusse a pubblicare ora soltanto questo frammento, il quale, essendo compiuto in sè, può dare un'idea dell'opera ch'egli vagheggiava; e lo intitola *Rudiments of Connoisseurship*, che è quanto dire: principii del metodo per conoscere le opere d'arte. Questo frammento, che l'A. colloca ultimo nel volume e nel quale intende di dare consistenza scientifica al metodo di esame iniziato dal Morelli, ma rimasto in lui allo stadio empirico, contiene la dottrina che, come informa l'opera sul Lotto, fornisce il metodo alla soluzione di quasi tutti i problemi che l'A. si propone in questo libro.

Tre sorta di materiali, dice in esso frammento il Berenson, servono allo studio storico dell'arte: i documenti contemporanei, la tradizione e le stesse opere d'arte. Vero ed unico materiale sicuro è per lo studioso l'opera d'arte in se stessa, i documenti richiedendo una minuta inchiesta, ch'è cómpito anche di filologi e di paleografi, e non bastando i documenti a garantire chi li esamina da dubbi, relativi ad esempio, alla parte che gli scolari possono avere avuto in lavori che pure il contratto affidava interi al maestro; e la tradizione essendo sempre meno attendibile quanto più remota dal luogo e dal tempo in cui ebbe origine. Tuttavia lo stesso esame dei quadri deve esser fatto con intelletto critico prudente e con metodo scientifico. Il metodo scientifico proclamato dal Berenson consiste appunto nel « confronto delle opere d'arte secondo un principio che determini le loro reciproche relazioni ».

Si fonda dunque sul presupposto che perfetta identità di caratteristiche in un quadro indichi identità di origine; presupposto fondato a sua volta sull'altro, che le caratteristiche siano quei tratti particolari che distinguono un artista da un altro. Dopo lunga e ragionata disamina particolare di quelli che sono gli elementi formali di un dipinto, l'A. finisce col raccoglierli in tre classi: elementi di confronto più attendibili: orecchi, mani, pieghe, paesaggio; di applicazione meno sicura: capelli, occhi, naso, bocca: e quelli che danno affidamento minimo; eranio, mento, forma e movimento della figura umana, architettura, colore e chiaroscuro. Dal che appare manifesto che hanno maggior valore come mezzo di confronto quegli elementi cui l'artista lavora quasi inconsapevole attribuendo ad essi poca importanza e non curandosi in essi di imitare questo o quel maestro. Si conclude che, ove si voglia rintracciare l'autore di un dipinto, le qualità generali dell'opera d'arte daranno modo di determinare la scuola cui esso appartenne; e una disamina più minuta dei particolari, fatta secondo i criterii suaccennati, potrà far sicuro il conoscitore intorno al nome dell'artista. Nè è facile stabilire il punto nel quale gli indizi raccolti intorno all'autore di un'opera d'arte sono sufficienti a costituire la certezza. Gli artisti maggiori, e perciò più imitati, sono per questo appunto di più difficile identificazione nelle opere dubbie; laddove gli autori di terzo o quart'ordine, senza fisonomia propria, ma con qualche piccola caratteristica, sono di assai più agevole riconoscimento. Si avverta anche, che più un artista è grande, e maggior peso ha nell'esame di un quadro a lui attribuito, quella che il Berenson chiama la questione della *qualità*. Il senso della *qualità* è essenziale al conoscitore e deve signoreggiare tutto lo studio delle opere d'arte. Ma esso senso eccede il dominio della scenza e delle cose insegnabili e dimostrabili.

Con tali dottrine l'A. procede analiticamente alla dimostrazione che il famoso quadro di Caen, lo *Sposalizio*, finora ritenuto dal Perugino e dal quale avrebbe Raffaello presa ispirazione per il suo capolavoro, non può essere del Perugino, e deve aggiudicarsi allo Spagna, le cui peculiari qualità, minutamente indagate, il Berenson ritrova nel quadro in questione. Non lo Sposalizio di Raffaello da quello di Caen, dunque, ma questo da quello. E il quadro di Caen sarebbe da porre fra il 1506, due anni circa dopo il famoso quadro di Raffaello, e il 1508, accostandosi questo lavoro della Spagna, più che ad altri suoi, alla *Natività*, che è appunto del 1508. Il Berenson, dopo avere fatto notare tutta la poesia che spira dal lavoro di Raffaello, conclude: « Lo Spagna prese una delle più deliziose composizioni del mondo e la ridusse alla misura del suo ingegno insipido e provinciale ».

Con lo stesso procedimento il Berenson dimostra che la Madonna attribuita a Pier della Francesca, che dalla collezione Tremouille passò recentemente al Louvre, è in realtà di Alessio Baldovinetti, come già ebbe ad asserire Ary Renan, e segna il punto culminante dell'opera di questo artista, poco noto, più per la scarsità e disuguaglianza delle sue opere, che non perchè gli fallisse la forza di levarsi a volo. Non deve stupire che la Madonna del Louvre sia andata sotto il nome di Pier della Francesca, in quanto che l'uno e l'altro artista derivarono qualità comuni dal comune maestro Domenico Veneziano. Se Alessio cede a Piero nella potenza delle figure, lo supera in dolcezza, in finezza, in poesia suggestiva di paesaggio. L'attribuzione al Baldovinetti di questo quadro, eseguito nel momento in cui meglio in lui si contemperavano gli elementi idealistici e i naturalistici, come pure di un altro dipinto posseduto da Madame André, fa salire il Baldovinetti a più alto grado nella gerarchia dei pittori e meglio spiega l'influenza ch'egli ebbe su artisti come il Ghirlandaio, il Verrocchio, il Pollaiuolo e quindi indirettamente sullo stesso Leonardo.

Il Berenson contribuisce poi col Milanesi e il Morelli a trar dall'oblio il Brescianino, attribuendogli, dopo attento esame, il cartone detto di Raffaello al British Museum; rivendica a Girolamo da Cremona, illustre miniatore, il quadro d'altare di scuola del Mantegna nella cattedrale di Viterbo, rappresentante Cristo fra quattro santi; e a Filippo Lippi un quadro di mirabile composizione, una Sacra Famiglia, proveniente da Napoli e ora sventuratamente in una galleria privata di Boston, composizione che l'A. ritiene degna di stare accanto ai più notevoli lavori di questo artista, la Visione di S. Bernardo nella chiesa della Badia e la Madonna coi donatori a Santo Spirito di Firenze.

Le ricerche del Berenson aggiungono poi alla non lunga lista delle opere di Masolino, oltre all'Annunziata di Gosford House (Scozia), a una Madonna nella Kunsthalle di Brema, e a resti di decorazione nel palazzo Castiglione a Castiglione Olona, (opere intorno alle quali l'A. non s'indugia, perchè non ha modo di corroborare le sue asserzioni con riproduzioni fotografiche), anche una Madonna col Bambino ch'è a Monaco sotto l'indicazione di opera fiorentina, e un affresco della chiesa di S. Stefano a Empoli, visibile da un anno o due. Come termini di paragone nelle ricerche su quest'ultimo pittore, l'A. si vale non solo degli affreschi di Castiglione Olona, ma ancora di quelli della Cappella Brancacci, ch'egli con tanta parte della critica moderna e col Vasari, che qui gli pare autorevolissimo, ritiene indubbiamente opera di Masolino.

Si stacca un poco dal carattere generale di questi saggi uno studio sugli undici disegni originali e autentici del Mantegna, nel quale è dimostrato come questo artista, che nei dipinti ha così potente il sentimento della linea, nei disegni perde di moto, di vita, di aria quel che guadagna di precisione nei contorni, laddove il disegno migliore di lui, che è pure il più antico, la Madonna del British Museum, ottiene effetto d'insieme, movimento e forza singolari, con contrasti di luce e d'ombre senza contorni lineari precisi.

Fotografie di mirabile nitidezza accompagnano il testo per questo studio, come per i precedenti, permettendo al lettore di seguire passo passo il maestro nelle sue dotte e sottili argomentazioni.

Un altro lavoro d'indole alquanto diversa e che figura in questa raccolta sebbene non sia molto recente, è quello intitolato: *Una parola sulle chiese del Rinascimento*, col quale l'A. ha voluto richiamare l'attenzione degli studiosi su questi insigni edifizi, parendogli che, in Inghilterra almeno, le chiese del nostro Rinascimento si siano finora bensì studiate sotto l'aspetto architettonico e quello religioso, ma non mai abbastanza per rispetto alla commozione estetica che producono. E per gli spettatori che cercano appunto la gioia dell'arte, è, infine, creata tutta l'arte. Le chiese del Rinascimento sono infatti comprese veramente da chi ha amore e gusto del bello, piuttosto che da chi cerchi in esse l'appagamento del sentimento religioso, chè il popolo italiano rimase pagano e classico anche nel Cristianesimo, nè conobbe mai quel pauroso senso dell'ignoto che affascinava l'anima nordica. Come c'è sempre sole nei quadri, nelle chiese manca il mistero. Gl'italiani nelle chiese mirarono a conseguire con perfetta armonia di linee il più nobile *effetto di spazio*: quindi la cupola posante su grandi archi, di cui nessun'altra forma di costruzione compone lo spazio in migliore armonia. Brunelleschi, Sangallo, Bramante, Michelangelo presero per loro linguaggio lo spazio come i musici il suono; lo adoperarono come un materiale, anzichè come l'assenza del materiale. E appunto perchè cercava sopra tutto un effetto di spazio, l'architetto del Rinascimento lasciò ultima o disadorna la facciata o le diede altro stile, quasi indipendente, quando volle rispondere a un altro ideale italiano, quello della magnificenza e dello splendore. Capire questa legge dell'ideale di spazio è, secondo scrive il Berenson, prepararsi a gustare degnamente le chiese del Rinascimento. R. E.

MENOTTI BASSANI e C. Editori — EMILIO MAGNI *responsabile*.

Staccare la presente, firmarla e impostarla

Il sottoscritto chiede gli si inviino tutti i precedenti fascicoli del periodico

RASSEGNA D'ARTE

in modo da avere la raccolta completa della annata 1902, per i quali pagherà L. 10 (dieci) al ricevere del pacco postale in assegno.

Firma

Indirizzo .....

Provincia di .....

Staccare la presente, firmarla e impostarla

Applicare
FRANCOBOLLO
da 2
centesimi

Alla Casa Editrice

Menotti Bassani & C.i

Via Castelfidardo N. 7-9

MILANO

Bibliografia

— **Giorgio Bernardini** continua il suo prezioso esame delle Gallerie mupicipali d'Italia, portando con esso larga messe di notizie e d'osservazioni. Nei supplementi ai *Bullettini Ufficiali della Pubblica Istruzione*, del 31 luglio e del 6 dicembre 1902, egli tratta della *Collezione dei quadri nel Museo Civico di Verona* e delle *Gallerie di Padova e di Vicenza*. Nel primo fascicolo comincia dal riassumere la storia, per poi passare allo studio dei singoli pittori a cominciare si può dire da Altichieri che fu de' precipui a' suoi tempi e ne' cui lavori « si vede una libera interpretazione delle forme e del sistema giottesco, misto alla tradizione locale veronese, fatta da uno spirito originale, che dava nuova vita alle formole in uso, e faceva fare un passo innanzi all'arte sulla via che conduce al trionfo del sentimento della natura », sulla qual via camminava pure quel singolare ingegno di Jacopo Avanzi *veronese*, da non confondersi con l'omonimo *bolognese*, artista di molto inferiore.

Altro seguace dell'Altichieri fu anche Martino, lodevole del pari per qualità neo-naturalistiche e per « la varietà dei motivi pittorici »

Ma però, tacendo d'altri minori, esaminati dal Bernardini, diremo ch'egli si dilunga, a ragione, su Vittore Pisani che il Biondo classificò « primo fra i più grandi pittori italiani » e che fu « il capostipite della pittura veronese nel secolo XV » ed influenzò della sua maniera Stefano da Zevio, i due Badile, Matteo Pasti, Girolamo Benaglio, Cecchino da Verona ecc.

A questo punto Jacopo Bellini e il Mantegna, lavorando in Verona, aprirono nuovi orizzonti agli artisti di quella città. Alcuni però non rinunziano del tutto alle tradizioni locali, e fra costoro è Domenico Morone il maggior artista di là, secondo il Bernardini, che l'esamina largamente come Girolamo dai Libri, Liberale da Verona, il Bonsignori, i due Carotto, Nicolò Giolfino, il Torbido, i Brusasorci, i Badile, ecc.

Nel secondo fascicolo (sui quadri delle raccolte di Padova e e di Vicenza) troviamo accurati esami critici, biografici e cronologici di Jacopo Bellini, di Girolamo da Santacroce, di Bartolomeo Montagna, del Marescalco, dello Speranza, del Fogolino, ecc.

Lo studio del Bernardini, per quanto riguarda le derivazioni artistiche e delle scuole e l'esame delle opere, porta un singolare contributo alla conoscenza delle grandi scuole venete e dimostra che nel suo autore alla passione corrispondono le qualità indagatrici e le attitudini naturali.

— **Cirillo Ceruti** è un fervido amatore d'arte. Le bellezze artistiche l'esaltano, ond'egli scrive e parla con grande scoppiettio. Ciò non toglie però che ne' suoi scritti manchi la volontà dell'indagine storica, come ora ci prova la parte prima della *Vita e opere di Giovanni Battista Trotti detto il Malosso*, edita in bella veste dalla Tipografia Ferrari di Parma, — In essa il Ceruti ci parla d'un quadro di quell'abile artista, da lui trovato nell'exconvento d'Albavilla, nel cremonese, oggi posseduto dalla signora Tondani. L'autore ben s'appone a veder nel Trotti un seguace dol Correggio; la stessa figura della Vergine del dipinto esaminato è, si può dire, figliuola della Madonna della Scodella, divino decoro della Galleria di Parma, argomento d'altro caldo opuscolo a stampa del Ceruti; il quale nel capo III dell'ultima pubblicazione descrive a iridescenti colori l'*Adorazione dei Pastori*, e si diffonde inoltre a parlare del disegno conservato nella Galleria degli Uffici, concludendo col voto che quel quadro o l'altro *delle Vicenzine* che si trova in Parma passi ad ornamento di quella Galleria, dove del molteplice e fecondo Malosso non si trovano che piccoli disegni, non sufficienti alla conoscenza di lui, che studiò in Parma sulle opere dell'Allegri, che divenne *pittore ducale* sotto Ranuccio I Farnese, che lavorò in concorrenza con Agostino Carracci, e che là morì nel giugno del 1619. Un suo dipinto può dunque parer necessario a quella Galleria per ragione non solo d'arte, ma anche di storia.

— Sono usciti i volumi XIII e XIV delle *Memorie storiche* della città e dell'antico ducato della Mirandola pubblicate per cura della Commissione Municipale di Storia Patria e di Arti Belle della Mirandola. Essi contengono le accurate *Biografie mirandolesi* del sac. **Felice Cerretti** che qui dobbiamo ricordare perchè contengono i cenni dei seguenti artisti. Fra i *pittori*: Giuseppe Andreoli, Reginaldo Baccarelli, Antonio Bassoli, Costanzo Bonomi, Agostino Facconi, Antonio Ferri, Maurizio Leonardi, Domenico Marverti, Albertino e Pietro *della Mirandola*; fra gl'*ingegneri*, gli *architetti* e i *costruttori*: Marco Becarelli, i tre Costa, Giovanni Maccari, Giorgio Fedele Menghini, i Mirandoli, Francesco Montanari. Fra gli *scultori*, il Ceretti non ricorda che Francesco de Amorotto del sec. XV; ma in compenso espone i cenni d'una folla d'intagliatori di legno che constituiscono un vero vanto di Mirandola e sono Genesio Albarelli, Giovanni Besutti, Paolo Bonelli, Felice Brancolini, Antonio Costa, Giov. Fermo Este, Federico Facci, Primo Ferri, Giacomo Gibertoni, Pier. Giac. Guagnelini, e Nicolò della Mirandola. Ricorderemo infine l'*arazziere* Giovanni della Mirandola (1470), e il cesellatore del sec. XVIII, Giovanni di Lorenzo Besutti.

— L'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo ha iniziata una ricca raccolta di monografie sulle città o luoghi più importanti d'Italia col titolo d'*Italia Artistica*. Finora sono uscite: *Ravenna* di **Corrado Ricci**, con una tavola a colore, e cento illustrazioni nel testo, *Ferrara e Pomposa* di **Giuseppe Agnelli** con 94 incisioni.

— L'infaticabile **A. G. Spinelli** ha pubblicato nelle *Memorie* della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Modena un « abbozzo storico » sulle *Campane del Modenese*, ricercando le più antiche, i nomi dei fonditori e le iscrizioni, raccogliendo notizie sulla distruzione di alcune campane e sulla dislocazione d'altre. Il lavoro dello Spinelli che dovrebbe trovare imitatori è stato largamente recensito dal dott. **A. F. Formigni** in quattro articoli della *Provincia di Modena* (Settembre 1902). In questo giornale lo **Spinelli** ha poi di recente trattato di *Due bronzi ed un acquerello introdotti nel Museo Civico di Modena* (24 Settembre) e della *Sala dei Mori nel Castello dei Pio a Carpi* (29 Settembre).

— Nell'esposizione dei Fiamminghi primitivi e d'arte antica tenuta a Bruges nell'Hôtel Grunthnuse una sezione era consacrata ai tessuti e alle *broderie*. Di questa ha dottamente compilato il catalogo **Isabella Errera**, intendentissima in materia come sanno i lettori di questa *Rassegna* per un articolo del conte Gandini altro specialista. Il catalogo reca qualche illustrazione, come la pianeta di San Bernardo (XII-XIII secolo); quella detta di S. Tommaso di Cantobéry, dello stesso tempo, ecc.

— Un pregevole studio sull'*Architettura civile del secolo XV in Milano e la casa dei Missaglia* ha pubblicato **Gaetano Moretti** nell'*Edilizia Moderna* (Marzo 1902) corredandolo di una trentina d'illustrazioni con quattro tavole, fuori testo, di rilievi e di ricostruzioni grafiche della casa Missaglia. Il Moretti considera dapprima le ragioni, per cui le traccie dell'elegante architettura quattrocentistica sono di tanto diminuite in Milano. Studia poi i materiali e i modi di costruzione di tali avanzi che indica partitamente, rimpiangendo che molti si lascino mascherati d'intonaco. Da ultimo esamina la casa dei Missaglia.

— È uscito il primo numero della mensile *Miscellanea d'Arte* diretta da **I. B. Supino** e edita dal cav. Vittorio Alinari. Contiene scritti interessanti sulla *Cappella del Pugliese alle Campora e il quadro del Filippino* del **Supino** stesso, *La porte de la Chapelle Strozzi — Eglise de la Trinità* (*Florence*) di **M. Reymond** ed un prezioso studio di **P. Nerino Ferri** che prova come il noto disegno degli Uffizi rappresentante uno dei progetti del monumento sepolcrale di Papa Giulio II non sia di Michelangelo, ma una copia di Aristotile da Sangallo.

A noi pure la dimostrazione pare sicura. Solo avremmo amato che, laddove dice che *quasi tutti* gli scrittori d'arte hanno ritenuto sinora quel disegno di Michelangelo, non si fosse poi limitato a nominarne uno soltanto. Poteva, ad esempio, ricordare fra quelli che hanno già seguita la vecchia attribuzione, anche **P. Nerino Ferri** (*Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduti dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze* — Roma, 1890, pag. 39). Bisogna però convenire che il meglio non era far preferenza.

Ditta FRANCESCO AIROLDI

Deposito e Vendita: **Via Armorari, 5**
Stabilimento e Studio: **Corso Buenos Ayres** (*già Loreto*) *N. 59.*

Mobili artistici in stile e fantasia: Cornici d'ogni genere (specialità per pittori)

Specchiere, Oggetti diversi d'ornamento di Chiesa, Appartamenti, Teatri, ecc.

ESPORTAZIONE

Impresa di Vendite

A. GENOLINI

6, Via Giulini - MILANO - Via Giulini, 6

VENDITE AL PUBBLICO INCANTO
di Collezioni d'Arte Antica e Moderna
Mobilio di Appartamenti

Esposizione permanente e Vendita all'amichevole
di Antichità e Belle Arti, Monete e Medaglie, Bronzi, Armi, Quadri, Mobili, Arazzi e Stoffe, Vetri Maioliche, Marmi, ecc., ecc.

Le sale dell'Impresa Vendite sono aperte al pubblico tutti i giorni dalle ore 9 alle 17.

Stabilimento Artistico per le riproduzioni fotomeccaniche.

" APOLLON " in 15 gradazioni
" INTIMUS " in 5 "

Matite nere finissime per Artisti, Ingegneri ed Architetti * * * * * *

In vendita presso le principali Cartolerie.

Chiedere sempre la Marca di fabbrica
JOHANN FABER - Norimberga.

(2 martelli incrocciati)
Premiato in tutte le esposizioni.

KOH-I-NOOR

Matite nere finissime in 16 graduazioni
per Artisti, Ingegneri ed Architetti

Specialità delle premiate Fabbriche di **L. & C. HARDTMUTH**
(Vendonsi nelle principali Cartolerie del Regno)
Esposizione Universale Parigi 1900 GRAND PRIX la più alta onorificenza

BUDWEIS-VIENNA

Anno III. - N. 2-3 Milano: Febbraio-Marzo 1903

RASSEGNA D'ARTE

Commissione Direttiva:

Solone Ambrosoli — Guido Cagnola — Francesco Malaguzzi
Corrado Ricci — G. B. Vittadini

Sommario:

Luigi Pernier: Le vicende del vaso François restituito all'arte nel museo archeologico di Firenze. *(con sei incisioni)*. — Arnaldo Ginevri: Il Fregio della Cupola di Santa Maria del Fiore *(con una incisione)*. — Guido Gagnola: Affreschi in S. Giovenale di Orvieto *(con quattro incisioni)*. — Constance Jocelyn Ffoulkes: Cenni su Vincenzo Foppa *(con cinque incisioni)*. — Jacopo Gelli: Imitazioni e falsi nelle armi e nelle armature antiche *(con una incisione)*. — Luca Beltrami: La Serie atellana degli Sforza dipinta da Bernardino Luini *cont. e fine (con otto incisioni)*. — Andrea Moschetti: Giovanni da Bologna pittore trecentista veneziano *(con sei incisioni)*. — I. M. Palmarini: « Amor sacro e amor profano? — L. B.: Come si scrive la storia dell'arte dal Prof. Venturi. — Camillo Boito: A proposito di un Concorso accademico. — Ezio Riboldi: Corrieri Artistici. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:
nel Regno **10** *Lire*
per l'Estero Lire **11.**

Direzione e Redazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

Editori MENOTTI BASSANI e C. - Milano
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. **1** *Conto corrente colla Posta.*

Cronaca.

Roma. — Gli oggetti d'arte e i preti.

Il ministro della pubblica istruzione, on. Nasi, ha diretto ai prefetti una circolare intesa a chiamare l'attenzione loro sullo sperpero, già da tempo lamentato, degli oggetti di antichità e di belle arti posseduti da Istituti ecclesiastici. Ad evitare poi che dai preposti alle chiese si abbia a dedurre l'inutile scusa di buona fede e d'ignoranza, la circolare riporta le disposizioni delle leggi relative alla inalienabilità degli oggetti stessi e alla penalità in cui incorrono i trasgressori.

Roma. — La vendita di un palazzo storico.

È stato messo all'asta lo storico palazzo Orsini, antichissimo e che ha notevole valore artistico ed archeologico, perchè addossato al famoso Teatro Marcello, col quale è, per così dire, immedesimato. Gli Orsini si servirono nel medio-evo dei ruderi di quel teatro per rinforzare le mura del proprio palazzo, e trovare all'uopo un'efficace difesa.

Pare che in vista dell'interesse artistico del monumento, il Governo sia intervenuto perchè il palazzo abbia ad essere modificato nella sua configurazione esteriore.

Il *Teatro di Marcello*, sui ruderi del quale fu eretto il palazzo Orsini, venne cominciato da Giulio Cesare e terminato da Augusto, che lo dedicò a suo nipote Marcello, figlio di Ottavio. Questo superbo edificio era circondato da portici a tre ordini: dorico, ionico e corinzio, ma di quest'ultimo non rimane più traccia. Il teatro poteva contenere dai 4000 ai 5000 spettatori. Nei vani lasciati dalle arcuazioni inferiori si vedono ora delle botteguccie di artigiani. Fu aggiudicato per lire 420,000 alla Cassa di Risparmio di Roma.

Roma. — Dipinti in rovina.

Le pareti dell'oratorio di San Marcello sono adorne di pitture del Pomarancio, di Del Vecchio, del Nebbio e dello Zuccari.

La legge Crispi sulle Opere Pie gli tolse i beni che possedeva, cedendoli alla Congregazione di Carità. Ora il tetto dell'Oratorio è rovinato, e l'acqua guastò gli affreschi alla parete destra, cosicchè oramai di essi non rimane più traccia.

Per gli opportuni ripari vennero fatte pratiche presso la Congregazione di Carità; ma questa rispose di non poter far nulla: si ricorse alla direzione generale di Belle Arti, ma essa ha dichiarato di non aver fondi: si è fatto appello al fondo del culto, ma rispose che la faccenda non lo riguardava.

Intanto i danni crescono e fra breve di quei notevoli dipinti non resterà più nulla.

Roma. — I restauri all'Arco di Settimio Severo.

Un utilissimo e urgente lavoro si è intrapreso al Foro Romano. Il grandioso e notissimo Arco di Settimio Severo, dopo aver resistito alla meglio alle ingiurie degli uomini e del tempo, minacciava ora rovina in più parti delle sue decorazioni. Le minute figure degli alti rilievi e le stesse otto colonne, che risultano tratte originariamente dalle cave in senso verticale, presentano gravi screpolature e accennano a sfaldarsi.

Una solida armatura è stata innalzata nel posto per fissare le figure e robustire le colonne.

Come già fu fatto per i ruderi dei Dioscuri abilmente rafforzati e liberati dalle catene, dei cerchi di ferro e dai cumuli di schegge e di cemento che deturpavano le meravigliose colonne, così l'Arco di Settimio Severo sarà liberato dai cerchi di ferro, guadagnando in solidità e in decoro.

Roma. — Furto di oggetti d'arte a casa Barberini.

In un magazzino terreno del palazzo Barberini, ove venivano rinchiuse le scale a piuoli e infissi fuori d'uso, si trovavano custoditi anche vari cimeli della casa principesca, precisamente alcune artistiche statuine antiche coi loro piedistalli, cornici di bronzo dorato, bassorilievi di pregio, marmi rari, ecc. Essendo stata operata una verifica nel magazzino si trovarono mancati molti oggetti di valore. Il conte Sacchetti, consorte di donna Barberini, diede subito denuncia all'autorità di pubblica sicurezza del furto patito. Nelle ricerche operate presso vari antiquari della nostra città si potè sequestrare parte della refurtiva. L'autorità non è riuscita finora però ad arrestare gli autori del furto. Certo è che le sottrazioni, non poterono effettuarsi che mediante qualche mezzo di trasporto, come sembra anche presumibile che i ladri si siano valsi di qualche complicità interna. L'entità del furto si aggirerebbe fra le dieci o le quindici mila lire.

Roma. — Per un quadro rubato.

Nella chiesa di S. Sabina all'Aventino fu rimesso a posto il quadro del Sassoferrato, che era stato rubato e che, recuperato dalla polizia, il Ministero della pubblica istruzione ha fatto restituire.

Il lieto avvenimento fu festeggiato con grande solennità religiosa.

Barletta. — Il grande campanile sarà demolito.

Il Prefetto di Bari ha telegrafato al ministro dei lavori pubblici, on. Balenzano, informandolo di aver ordinato, per ragioni di sicurezza, la demolizione del grande campanile di Barletta.

Questo campanile fa parte della chiesa del Santo Sepolcro, che fu eretta nell'XI secolo dai monaci ospitalieri gerosolimitani. Questo però non è il campanile originario della chiesa, poichè quello bellissimo ed elegante, in istile gotico, fu demolito intorno al 1730.

Il campanile che ora esiste e pericola è in istile barocco. Già dal 1853 cominciarono i primi sintomi della sua mala costruzione, tanto che per anni gli furono fatte costantemente riparazioni, le quali non valsero se non a prolungare la sua agonia. Recentemente una Commissione d'ingegneri opinò fosse necessaria la distruzione del poco resitente campanile.

Il ministero dell'istruzione inviò qualche giorno fa un incaricato di sua fiducia, l'architetto Bernich, perchè prendesse visione della cosa e desse il suo parere. Ora la fine del miserando campanile è decretata.

Torino. — Quadro distrutto dal fuoco.

Il 1° febbraio, mentre un sacerdote stava celebrando la messa a un altare della chiesa dei S. Martiri, in via Garibaldi, divampò un incendio fra i cortinaggi dell'altare.

Accorsi prontamente i pompieri, le fiamme furono spente in breve, ma nel piccolo incendio rimase distrutto un quadro del 1600 che rappresentava S. Francesco Saverio martire.

Venezia. — Il Palazzo della Zecca.

Il sindaco di Venezia ha ricevuto un dispaccio dal Ministro della pubblica istruzione, on. Nasi, che gli annuncia di aver accettato il primo progetto del genio civile circa l'adattamento del palazzo della Zecca per la biblioteca Marciana, contenente la copertura del cortile (cui si erano opposti l'architetto Boni e la Giunta di belle arti), e d'aver impartito gli ordini per l'immediata esecuzione dei lavori.

I giornali dicono che il provvedimento del ministro ha prodotto impressione favorevolissima, ponendo esso fine ad indugi ingiustificati e perniciosi, perchè i libri della Biblioteca sono incassati ed ingombrano il Palazzo Ducale.

Venezia. — Pel campanile di San Marco.

Mentre i mattoni veneto-romani del I e II secolo, impiegati nel campanile di San Marco, sono di una compattezza che supera perfino quella dei laterizi imperiali fabbricati in Roma colle argille vaticane, la malta medioevale invece che li cementava aveva pochissima coesione, essendo impastata con calce di pietra d'Istria, nienteaffatto idraulica e con ghiaia di fiume. Perchè dunque le malte del campanile da ricostruirsi acquistino una solidità proporzionale a quella dei mattoni, sarà necessario aggiungere all'impasto un materiale siliceo cementante.

E poichè la pozzolana rossa di Roma possiede questa proprietà in grado eminente, è desiderio di Giacomo Boni che una nave carica di questa pozzolana parta dalle foci del Tevere pel porto di Lido: saluto augurale di Roma alla sua figlia prediletta e più bella. Boni offre 500 lire, e spera che non gli mancherà l'aiuto dei colleghi architetti e costruttori che riconoscono nella pozzolana il fattore primo della eternità delle murature romane e il contributo di quanti amano ricordare collegati da vincoli di simpatia e da comunità di origine, di razza, e quali fattori di civiltà, i nomi di Roma e di Venezia.

"APOLLON" in 15 gradazioni

Matite nere finissime per Artisti, Ingegneri ed Architetti * * * * * * *

In vendita presso le principali Cartolerie.

Chiedere sempre la Marca di fabbrica (2 martelli incrociati)

JOHANN FABER - Norimberga.

Premiato in tutte le Esposizioni.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO III MILANO - Febbraio-Marzo 1903 N. 2-3

Le vicende del vaso François

restituito all'arte nel Museo Archeologico di Firenze

Un fortunato scavatore, Alessandro François, nel 1844, rimettendo in luce vicino a Chiusi due tombe che già anticamente erano state depredate, rinvenne, sparsi fra la terra che le colmava, i frammenti di un *vaso sopraffino con varie figure e molte iscrizioni greche;* e dai frammenti, con l'aiuto del restauratore Franceschi ricavò quasi completo il vaso, che poi si chiamò generalmente il *vaso François.*

Pure nel suo imperfetto stato e mediocremente restaurato, il monumento appariva così superbo, che dal Governo Toscano fu comprato per una somma allora favolosa, cioè per mille scudi d'oro; quindi, passato nelle collezioni dello Stato, si conservava nel R. Museo Archeologico di Firenze sovra apposita base, entro una custodia di vetro, in mezzo alla bella galleria dei vasi greci dipinti. Fra tutti questi il *vaso François,* giudicato per universale consenso « *il re dei vasi* », di cui tutte le altre collezioni antiquarie d'Italia e di fuori non posseggono nulla di simile, occupava il posto d'onore, attirando a prima giunta gli sguardi e le ammirazioni di qualsiasi visitatore.

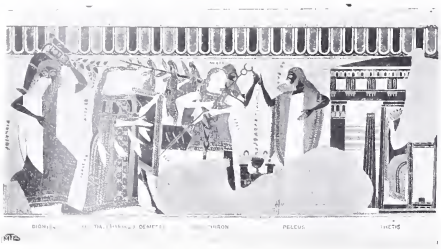
Alto 66 centimetri e largo alla bocca 57, il cratere elegantissimo nelle poderose forme del suo corpo emisferico, dell'alto collo leggermente inclinato e delle larghe anse ricurve, fu fabbricato con purissima argilla dal vasaio Ergotimo e mirabilmente dipinto da Clizia con più di 230 figure nere sul bel fondo rosso lucente, aggiuntivi alcuni dettagli in bianco ed in violetto.

Il Vaso François restaurato da Pietro Zei.

I due artisti ateniesi, della prima metà del VI secolo avanti Cristo, s'assicurarono la più alta lode di genio apponendo le loro firme su quell'opera, che rappresenta uno dei più splendidi prodotti dell'arte ceramica di tutte le epoche, un meraviglioso esemplare dell'antica pittura vascolare, non mai superato per la moltiplicità dei soggetti e per la maestria con la quale vi si veggono espressi.

Se, quando era in uso, doveva tenersi nel pregio

che noi attribuiamo alle migliori produzioni artistiche delle grandi manifatture ceramiche della Cina e del Giappone, dell'Italia e della Sassonia, di Lione e di Sèvres, oggi il vaso François acquista ai nostri occhi un valore inestimabile anche pel genere delle pitture che ne adornano le pareti e che non soltanto consistono di elementi decorativi, ma sono ispirate alle gloriose leggende dell'epopea nazionale dell'antica Grecia; i personaggi del mondo eroico e mitologico si mostrano quivi raffigurati negli episodii e nelle scene, di cui cantano l'Iliade e i carmi Esiodei.

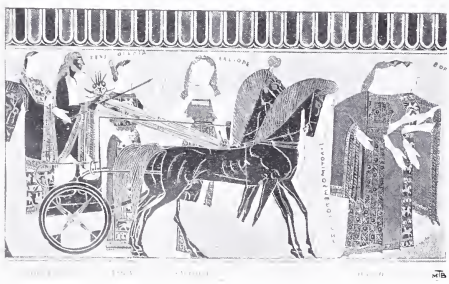


Zona principale del vaso François.
(*Tetide e Nereo ricevono il corteo nuziale*).

* * *

Le diverse rappresentanze, tolte quasi tutte dal ciclo omerico, sono distribuite sul vaso in sei zone orizzontali, di cui due sul collo, tre sul corpo, ed una sul piede.

Nella zona superiore si vedono da un lato, fra numerosa schiera di uomini e di cani, Peleo e Meleagro e la coppia dei divini gemelli Castore e Polluce alla caccia del cinghiale calidonio; dall'altra Teseo, che, fuggito da Creta, dopo aver ucciso il Minotauro, approda a Nasso: mentre i naviganti esultano dalla nave, egli, al fianco della sua Arianna, col suono della lira guida le danze delle fanciulle e dei giovani, da lui liberati.



Zona principale del vaso François.
(*Giove, Giunone, le Ore, le Muse al corteo nuziale di Tetide e Nereo*).

Sulla seconda zona del collo ricomparisce lo stesso eroe nella battaglia dei Lapiti contro i Centauri, e dai guerrieri che vestono la completa armatura si veggono i mostri difendersi con tronchi d'albero ed enormi macigni.

Sul lato opposto, Ulisse, Automedonte, Diomede, Damasippo ed Ippotoo corrono sulle quadrighe per conquistare i lebeti e i tripodi che Achille darà in premio ai vincitori dei giuochi funebri in onore di Patroclo, carissimo estinto.

Al sommo del corpo la terza zona, più alta delle altre, è tutta occupata dal soggetto principale, il corteo delle divinità alle nozze di Peleo con Tetide. La Dea, seduta sul limitare d'un tempio dorico, e il suo mortal sposo, ritto presso un altare, aspettano la processione che s'avanza verso di loro.

Vanno innanzi le Ninfe e Bacco, recante un'anfora sulle spalle, e le Ore, poi, su quadrighe, tutti i grandi Dei del cielo, dell'inferno e del mare: sui primi tre carri, scortati dalle Muse che cantano l'inno nuziale, Giove e Giunone, Nettuno e Anfitrite, Venere e Marte; sul quarto erano probabilmente Diana ed Apollo, seguito dalle Grazie, sue compagne; sul quinto Minerva con la Vittoria e presso a loro i genitori della sposa, Nereo e Doride.

Più oltre lo stato di conservazione del vaso permette di riconoscere soltanto la quadriga di Mercurio e Maia, scortata dalle Parche e dalla Giustizia, le teste e le zampe dei cavalli d'un ultimo carro, e, in fondo, un mostro marino, montato forse dal grande padre Oceano e Vulcano sopra un mulo.

Uno dei manichi del vaso François.

Sulla quarta zona, da un lato, il piè veloce Achille assistito dai numi, insegue il giovinetto Troilo, che galoppa verso le mura di Troia. Polissena, sorpresa col fratello alla fonte, lasciando cadere il vaso riempito, fugge anch'essa da quella parte, e, mentre Antenore annunzia al vecchio Priamo il pericolo de' suoi figli, già dalle porte della città Ettore e Polite s'affrettano al soccorso.

Dall'altro lato si vede Vulcano che, montato sul suo mulo, è ricondotto nell'Olimpo alla sua sposa Venere da un lieto corteo di Sileni e di Ninfe; e questa è una scena che con grazia e soavità incantevole è pure rappresentata sovra una preziosa situla in bronzo dello stesso museo fiorentino.

Sotto a una zona adorna di eleganti palmette, di grifoni, di belve divoranti cervi e buoi, in un'ultima banda sul piede è svolto un soggetto umoristico, che fa vivo contrasto con la serietà delle altre scene; i Pigmei, a piedi o montati su capri, combattono contro le grù.

Su ciascuno dei manichi un demone alato, e Diana dominatrice di fiere, e Aiace col cadavere di Achille e in ogni rimanente spazio, ornamenti a listelli, a denti di lupo, a palmette.

Quanta varietà di rappresentanze e quale efficacia d'espressione dispiega la perizia artistica di Clizia! E che

grazia pure nelle imperfezioni e nelle ingenuità stilistiche di questo supremo tentativo della pittura vascolare arcaica!

Per dare un'idea della mirabile finezza e precisione con cui sono eseguiti i più minuti dettagli, basti ricordare che sui manti e sui pepli istoriati delle figure divine, il ricamo rappresenta bighe e quadrighe, corse di cavalieri e cortei, in proporzioni così piccole che si possono discernere soltanto con una lente d'ingrandimento o guardando il vaso a traslucido.

Il vaso François dopo la catastrofe.

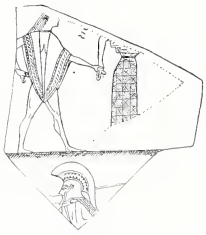
⁂

Non saprei ridire la grande, dolorosa impressione che destò in ogni ammiratore de' tesori artistici del nostro paese la notizia che il 9 settembre 1900 un custode del museo, in un pazzo impeto d'ingiustificata vendetta, aveva colpito furiosamente con uno sgabello il vaso François, riducendolo in minutissimi pezzi.

L'insigne capolavoro sembrava davvero perduto, ed in vero chi avrebbe allora pensato che si potesse riuscire a comporne le sparse membra da 638 frammenti, e polvere e schegge?

Eppure il direttore del museo, il prof. L. A. Milani, dopo avere attentamente studiati e classificati tutti i pezzi, non dubitò d'intraprenderne il restauro, mettendo all'opera la provata valentia del conservatore del museo stesso, di Pietro Zei. Questi, che il Ministero della Pubblica Istruzione chiamò pure a Venezia per ricomporre le statue in terracotta della loggetta del Sansovino, ha spiegato tutte le sue qualità d'artista intelligente e coscenzioso nel lavoro lungo, paziente, difficilissimo, guastando il primitivo restauro, ottenendo spesso da infiniti frammenti un solo pezzo di pochi centimetri, disfacendo talora le sue stesse ricomposizioni per arrivare alla perfetta armonia dell'assieme, riadattando con uno stecco le schegge e le scaglie della vernice scrostata, e, dopo due anni, l'opera sua è stata coronata dal più alto successo.

Il vaso François, ha ripreso in questi giorni il suo posto d'onore nella galleria dei vasi dipinti e non mostra alcun segno del triste caso occorso, tanto è riuscito bello dalle mani del moderno artefice. Un altro esimio artista, il pittore Guido Gatti, con scrupolosa fedeltà ha riaccompagnato il dipinto, laddove le piccole scheggiature furono ricolmate di stucco, e, valendosi dei disegni mirabilmente esatti che il Reichhold eseguì pochi mesi prima del disastro, ha potuto nascondere le due sole lacune, cagionate da questo.



Il pezzo del vaso François sottratto nel momento della catastrofe.

L'una, nel punto colpito direttamente dallo sgabello e ridotto in polvere, è di poco momento; l'altra è determinata dalla mancanza d'un pezzo dell'orlo, che un visitatore, nella confusione del disastro prese forse a ricordo, e quindi resta a sperare che possa un giorno colmarsi. È con tale speranza che pubblichiamo anche qui il disegno del pezzo sottratto e ripetiamo le parole scritte dal Milani nel suo articolo dell'Atene e Roma (ottobre, 1902, n.° 46, p. 714), *invitando il visitatore a restituirlo e chiunque lo vedesse in qualche pubblica o privata raccolta a segnarlo.*

Del resto le due perdite sarebbero largamente compensate dai notevoli miglioramenti del nuovo restauro. Lo Zei, facendo combaciare i pezzi a regola d'arte, ha

ridato al vaso la completa solidità e il puro profilo della sua forma che, nel primitivo restauro, il fittizio raggiustamento delle varie parti aveva alterato con dislivelli visibili anche ad occhio nudo. Poi, tolto il mastice con cui i dislivelli s'erano voluti mascherare, ha scoperto nuove iscrizioni e nuovi particolari dipinti a graffiti, che prima restavan celati. E finalmente ha potuto colmare una delle maggiori lacune, proprio nella zona centrale, rimettendo al posto un bellissimo frammento che, trovato dopo il restauro del Franceschi, fu donato al museo dal marchese Carlo Strozzi, nel 1866.

Ora che i nostri valenti architetti ed artisti lavorano a riparare la sciagura toccata ad uno dei più cari monumenti della storia e dell'arte italiana, la splendida riapparizione del vaso François, sia di buon augurio all'opera loro felicemente iniziata.

Così un giorno non lontano, nella piazza di S. Marco in Venezia, di nuovo ammireremo la poderosa mole del campanile risorta quasi d'incanto, e udremo il suono delle sue campane salutarne il principio della nuova vita.

LUIGI PERNIER.

Il Fregio della Cupola
di Santa Maria del Fiore

« Come ai nostri tempi si è sentito il bisogno di fare « al Duomo la sua facciata, così può darsi che venga il « giorno in cui si senta altresì il bisogno di coronare il « tamburo della cupola del suo ballatoio ».

Ora che nella forma più indeterminata corre la voce che il Comitato per la facciata del Duomo voglia chiuder gloriosamente la sua gestione, che l'inaugurazione della massima Porta condurrà nel maggio prossimo a compimento, aprendo un concorso pel coronamento del tamburo della Cupola, codeste parole del Nardini mi tornano in mente con più vivezza che non quattr'anni fa, quando, annaspando qualcosa intorno a questo gran tema, mi caddero sott'occhio la prima volta. E poichè la sola probabilità che un così lieto avvenimento possa avverarsi è già sufficiente per suscitare un po' d'interesse intorno ad un argomento « che per lungo silenzio parea fioco », non sembra più a me, come allora, un fuor di luogo il dare qualche spiegazione sul bozzetto che in quel tempo io feci e al quale detti una diffusione prematura, prematura forse come queste spiegazioni medesime.

E' nota la storia di quella parte del Duomo su cui dovrebbe distendersi il cornicione o fregio, chiamiamolo come meglio ci aggrada, rimasta sempre allo stato di muro greggio, quale la lasciò il Brunelleschi colla sola aggiunta del tentativo — tralasciando quello di Antonio Manetti di cui non rimangono traccie (1) di Baccio d'Agnolo e sul modello fatto in concordia, da lui, da Simone del Pollajuolo e da Giuliano da S. Gallo, tentativo che sarcasticamente disapprovato da Michelangelo, ebbe così poca fortuna che restò limitato ad un sol lato dell'ottagono.

Quanti bei nomi, senza contare gli altri sommi che prima vi lasciarono un'orma così vasta del loro genio, quanti bei nomi vengon subito fuori da questo insigne monumento e quanta brava gente, da allora, dal giorno di S. Giovanni del 1515, in cui fu scoperta e forse condannata per sempre l'opera di Baccio, si è rigirata intorno al cupolone senza osare nemmeno di alzar gli occhi fin lassù, perchè. . . . perchè — il pregiudizio che oggi ha raggiunto proporzioni allarmanti è forse più antico di quel che crediamo — v'avevan lavorato o ne avevan giudicato tanti celebri artisti; quanta brava gente, dico, e quanti poveri di spirito, aggiungo, tra i quali il sottoscritto, che in fatto di monumenti architettonici ha delle idee un po' strane, non in tal misura però da scomparire vicino a tante altre belle trovate del giorno. Ma è inutile continuare su questo tono: il pubblico concorso, se davvero avrà luogo, senza forse avvantaggiare molto la remota attuazione dell'impresa, ne semplificherà grandemente l'inizio più che mai oggi scabroso. Non è difficile infatti prevedere che il semplice annuncio d'una simile idea sarà capace di fare arricciare il naso a tutti coloro — pochissimi per gran fortuna — i quali spingono tant'oltre il sentimento del rispetto per l'antico che non si fiderebbero di toglier di dosso ad un vecchio muro, ad un logoro marmo, neppure il filo d'una ragnatela. E poichè di monumenti veri e propri non c'è dappertutto grande dovizia, e su quei pochi che abbiamo ognuno alla meglio sa mettere insieme quattro parole, essi, un po' per essere, un po' per parere, pensarono di diseppellir, facendoli rivivere su pei giornali e per le riviste, con uno sfarzo d'erudizione archeologica a scartamento ridotto, quei vecchi quartieri che per un motivo o per l'altro, per l'igiene specialmente, dovettero dappertutto soggiacere alle naturali evoluzioni edilizie, dovettero cedere il loro posto, se non vogliam dire ai nuovi ed ammirabili che li sostituirono, ad un po' di sole, d'aria e . . . . di pubblica nettezza.

Tant'è! l'età nostra che non dà posa a nulla, che percorre rapidamente la sua via senza rifiatare un istante, che nel volgere di ventiquattro ore fa inacidire ogni novità, ogni ordinamento, ogni apoteosi, l'età nostra che possiede per ogni disciplina una impulsività che fa tremare di sbigottimento, cotesta età vorrebbe invece sèrbare un'immobilità, una cristallizzazione di criterî e di vedute ogni qual volta si tratti di porre in contatto un briciolo d'arte moderna coll'antica, un minuto della sua vita presente coll'età trascorse.

Ma non dobbiamo perciò disperarci, chè il fenomeno è in uno stato troppo acuto perchè possa durar lungamente. Anch'esso cesserà e contribuiranno la lor parte a farlo cessare gli Uffici Regionali per la Conservazione dei Monumenti, quando svecchiati dei loro arruginiti organismi potranno adempiere un compito ben più conforme alla loro istituzione, ben più vasto che non sia l'attuale che riduce le loro funzioni a quelle di aridissimi Stati Civili con relativi atti di decesso quando i

(1) Intendo nessuna traccia in atto; ma ognun sa che nel Museo dell'Opera del Duomo si conserva insieme ad altri modelli quello del Manetti.

monumenti, come il Campanile di S. Marco, signorilmente, senza scomodar nessuno, prendono il trentuno e tranquillamente se ne vanno all'altro mondo: cesserà diciamo e Santa Maria del Fiore vedrà il suo compimento e, chi sa? il Duomo di Milano la sua Facciata.

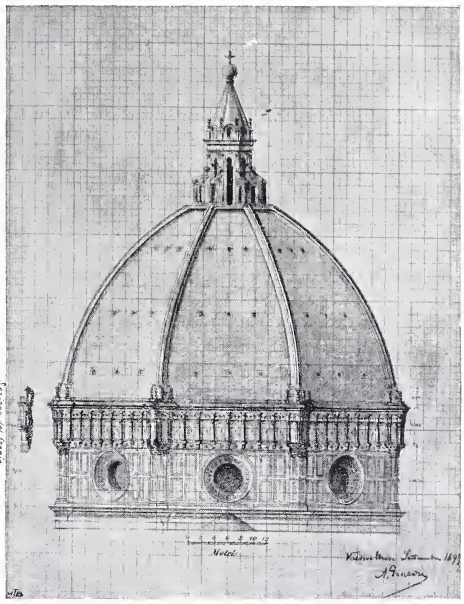
Perchè aggiungere ad un monumento quello che manifestamente vi manca, quello che per una o per altre accidentalità rimase incompiuto o non fatto, non significa portarvi delle variazioni od innovazioni; e tale è precisamente il caso nostro. In codesta parte del Duomo infatti lasciata in tronco, in codesto muraccio che posto lassù tra i marmi lucenti ha quasi l'aspetto di una capricciosa stratificazione geologica c'è sotto — e chi non lo sa? — un gran problema; c'è da armonizzare — per quanto le leggi fondamentali dell'arte contraddicano tali assunti — il disotto col disopra, lo stile toscano splendidamente tipico del trecento, con la rinascenza Brunelleschiana, senza cadere in una di quelle goffe fusioni architettoniche che sono forse la più brutta caratteristica di tante opere recenti.

Ci son là, è vero, le famose istruzioni che il Brunelleschi scrisse nel 1420 agli Operai ed ai Provveditori: « Facciasi un andito di fuori, sopra gli occhi, che sia di « sotto imbeccatellato con parapetti straforati, e d'altezza « di braccia 2 in circa, all'avvenante delle tribunette di « sotto; o veramente due anditi, l'uno sopra l'altro in sun' « una cornice ben ornata; e l'andito di sopra sia scoperto ». Ma esse significano poco e significano molto. Significan poco quando debbon tradursi in un disegno e ce lo prova il tentativo di Baccio e Consorti nel quale — malgrado l'insuccesso — devesi riconoscere un grande studio per interpretarle fedelmente; significan molto invece, hanno un altissimo valore, quando stanno a dimostrare, come ci dimostrano, che la mente del Brunelleschi, del grande restauratore dell'Architettura classica, dell'uomo che non si sgomentò di portare la più fiorita rinascenza sulla lanterna, era per questo fregio così disposto a transigere co' suoi saldi principî, colle sue più calde idealità che, pur lasciandocene a quel modo appena un cenno, faceva però chiaramente intendere che la base, l'organismo decorativo dell'opera doveva ispirarsi intieramente al disotto.

E quando si pensa che egli per sviluppare il suo concetto appena abbozzato in quelle istruzioni, quei « due « anditi, cioè, l'uno sopra l'altro all'avvenante delle tribu- « nette inferiori » lasciò uno spazio, una striscia alta circa m. 7.50, bisogna convenire che cotesta ghirlanda — che tale appare manifestamente — sia perchè più ricca delle sottostanti, le quali non hanno che un solo ballatoio od andito, sia per le sue dimensioni assai vaste e proporzionate all'altezza ed al suo ufficio di recingere la immensa cupola, veniva nella sua immaginazione delineandosi come un qualche cosa di estremamente grandioso, un qualche cosa che fosse quasi la sintesi ed il compendio di tutta l'opera.

E dato un tale ordine d'idee, ognuno vede come aiuti il difficile compito l'incrostazione a mosaico del tamburo ottagonale che ripete la formella cosidetta di Giotto, la quale, dal suolo salendo fino ai cornicioni, costituisce nella sua varietà quello che si direbbe il *motivo geometrico dominante* della decorazione e del Duomo e del Campanile.

Dal quale motivo non è possibile svincolarsi in questo fregio, senza spezzare tutto un insieme compiutamente omogeneo ed armonico. Codesto fregio infatti ha due significati: uno principalissimo, il coronamento del tamburo di cui per conseguenza dev'essere parte integrante, l'altro, meno importante, l'allacciamento della cupola al tamburo: semplice allacciamento intendiamoci, cosa ben diversa da un cornicione nel senso classico o della rinascenza, perchè la mole del Brunelleschi è tale che



per quanto situata in alto non si comprerde debba avere altro appoggio, altro sostegno che la terra su cui s'innalza.

Ora, per concludere, mentre le prove e i modelli non sarebbero mai troppi quando davvero si trattasse di dar principio all'opera, oggi allo stato in cui è la questione può passare anche un bozzetto, sufficiente del resto per mostrare quello che è un semplice effetto di insieme, e occorrendo per pronunciare un giudizio sommario. Richiamate alla mente Santa Maria del Fiore e guardate: guardate se alla prima non riscontrate l'analogia a cui alludiamo tra questo fregio e le ghirlande sottostanti, o meglio tra le loro intessiture tutte a mensole, colonne e beccatelli: guardate quel raccordamento con la incrostazione del tamburo, quel verticalismo di linee in cui risiede, qui, come nel resto dell'edificio, l'anima della decorazione; guardate i costoloni, seguiteli dall'alto degli sproni della lanterna fino al punto in cui li avrei abbassati, fino cioè alla base del fregio, attraverso il quale li avrei ingranditi e fatti sporgere perchè sotto l'aspetto della solidità — essi che rappresentano il concetto statico

della cupola — più saldamente legassero questa al tamburo e perchè desse meno nell'occhio quella ingiustificata rastremazione dei pilastri esterni, sugli angoli del tamburo; guardate finalmente il pochissimo aggetto che lascia libero il bel profilo ardito e maestoso della gran Cupola e quella distesa di linee orizzontali su cui essa dovrebbe posare placidamente, senza gravezza, senza il minimo sforzo: guardate e considerate tutto ciò e giudicate fino a che punto le chiacchiere rispondono ai fatti, le parole al disegno, perchè altro è parlar di morte altro è morire: altro è il parlar d'arte, altro è il far dell'arte.

ARNALDO GINEVRI.

Affreschi in S. Giovenale

di Orvieto

Il Baedeker, là dove parla di Orvieto, dedica alcune poche parole alla chiesa di S. Giovenale, una delle più antiche di quella interessantissima città. « S. Giovenale, dice, dell'XI secolo, con un coro dello stile gotico, un altare del 1170 e delle tracce di pittura ». E più laconico ancora è il *Cicerone*, onde credo che ben pochi fra coloro i quali salgono il dilettoso monte, che è

(*Fot. Raffaelli*). ORVIETO: S. Giovenale — *Annunciazione*.

davvero « principio e cagion di tanta gioia » ai cultori del bello, si spingono sino a S. Giovenale. Per fortuna mia io non seguii l'esempio del maggior numero, e l'ultima volta che fui ad Orvieto, non tralasciai di fare una visita, breve pur troppo ed in ora assai tarda, all' abbandonata Basilica. Di fuori essa non presenta nulla di ragguardevole; un'architettura romanica piuttosto rozza, e l'interno, a tre navate divise da grosse ed informi colonne, non interessa che per una cert'aria di grandiosa vetustà. Le pareti però conservano le tracce di tempi migliori: l'intonaco che le ricopre tutte con tinta uniforme, cadendo quà e là, ha rimesso in vista degli affreschi i quali datano, per la maggior parte, dal XIV secolo. Dettaglio curioso, tutto il lato destro della chiesa sembra dedicato alla Madonna poichè sui muri, nelle nicchie, in alto come in basso, non si vedono che scene diverse per soggetto, per maniera, per tempo in cui, per così spiegarmi, la protagonista è sempre la Beata Vergine.

Fra queste, due specialmente mi parvero degne di essere riprodotte ed illustrate con alcuni brevi cenni. La prima, a destra entrando da via Volsinii, rappresenta in due quadri l'Annunciazione e l'Adorazione. Nell'una l'Angelo, di cui non si scorgono che il volto aureolato e le braccia conserte al seno, reca la lieta novella alla Madonna che reclina in atto dolcissimo la bella testa verso di lui. Ella veste di rosso scuro, ed un largo manto celeste le avvolge tutta la persona. Nell'altro ñoi la vediamo seduta con in grembo il Putto che S. Giuseppe sta adorando, mentre dietro di lui si scorgono i Pastori chiamati da un angelo librato in aria. Una gloria di angeli fa corona alla pia scena. Tutto ciò è guasto e frammentario, ma basta a rivelare una fattura così fina e delicata che mi sembrò prezzo dell'opera il ricercarne l'autore. Nè forse io l'avrei trovato se non mi avesse messo sulla buona via il mio cortese e prezioso amico. Mr. Berenson cui mi rivolsi per consiglio. Egli mi suggerì il pittore Senese Bartolo di maestro Fredi. Difatti, confrontando l'affresco di S. Giovenale colla « Presentazione al Tempio » ora nel Louvre e colle pitture della chiesa di S. Agostino in S. Gimignano, saltano agli occhi del più inesperto conoscitore le varie analogie. Poniamo dunque la tavola del Louvre accanto alle due scene di Orvieto, e noi vedremo le aureole che cingono le teste della B. V. e dei Santi trattate nello stesso modo, piene, con ornati e disegni: simili il taglio del viso della Madonna, i tratti, gli occhi lunghi in cui risalta il bianco, l'arco delle sopraciglia, il naso dritto lumeggiato di bianco sulla punta, la bocca piccola col mento leggermente rivolto in su. Così pure ritroveremo le mani lunghe, le dita affusolate persino nel Bambino Gesù, il quale ha la stessa forma dell'orecchio, del naso e della testa grossa. Ed il piccolo triangolo, la piccola cuspide che si eleva sulla fronte dell'Angelo Nunziante, noi la troviamo nelle figure presso la Madonna morta nell'affresco di S. Gimignano. Altre somiglianze potrei notare se non temessi di dilungarmi troppo e non credessi che quanto ho detto basta per rendere attendibile l'opinione che l'affresco di S. Giovenale sia dovuto a Bartolo di maestro Fredi, il quale non lavorò solo a Siena, ma, oltrechè a S. Gimignano, a Montalcino, a Volterra, forse a Bettona.

In un'altra Annunciazione, dove l'Angelo, avvolto in un'ampia dalmatica, è in ginocchio dinanzi alla Vergine, di cui si distinguono solo la testa e le mani tenenti un libro, parvemi riconoscere il pennello di uno fra i più interessanti artisti senesi dell'epoca remota del Vanni.

Di lui non mi sono note che due opere: l'Annunciazione in S. Pietro Ovile di Siena ed il grande polittico della chiesa di Santo Stefano, pure in quella città.

Qui, come nella tavola di S. Pietro Ovile, l'Angelo sta di fronte alla Madonna col ginocchio destro a terra, il sinistro rialzato, la mano destra colle dita rivolte in alto, e pronuncia le parole che noi vediamo riprodotte sulla parete: se l'espressione del viso non è identica è, simile però la forma del mento e la linea del collo. La Nostra Donna poi ha il volto lungo che ritroviamo nella figura centrale del polittico di S. Stefano ed in generale in tutte le figure del Vanni. Ond'è che, senza affermare recisamente che egli sia l'autore dell'affresco, parmi poter trovare in esso molti punti per supporlo, la qual cosa riesce tanto più interessante in quanto non si conoscono di questo primitivo altre pitture a fresco.

D'altronde, come notano il Crowe e il Cavalcaselle nella « Storia della pittura in Italia » Andrea Vanni e

PARIGI: Museo del Louvre — *Presentazione al tempio*, di Bartolo di Maestro Fredi

Bartolo di maestro Fredi furono compagni d'arte, avevano circa la stessa età, per cui non sarebbe impossibile e neppure improbabile che lavorassero insieme ad Orvieto.

Altri dipinti vennero scoperti in S. Giovenale, una Madonna in trono, grande, ieratica sotto cui leggesi la data 1312 Mense Januarii, e di faccia un Salvatore con

(*Fot. Raffaelli*). ORVIETO: S. Giovenale — *Annunciazione e Presepio.*

vicino S. Lorenzo, S. Benedetto e S. Agostino, composizione alla quale sovrasta una grande Crocefissione. Le colonne pure portavano sull'intonaco delle pitture, delle figure di Santi e di Sante, fra cui spicca S. Cristina colla palma del martirio in mano, di evidente fattura senese.

Naturalmente con questi cenni non intesi di illustrare il vecchio tempio. Mi basta di aver richiamato l'attenzione degli amici dell'arte su quei preziosi avanzi che, trascurati, finiranno per rovinarsi, corrosi dall'umido o guasti dal vandalismo degli ignoranti. Volesse il Cielo che si pensasse invece a toglierli di sotto la calce ed a preservarli, rendendo così a S. Giovenale un po' del suo pristino splendore.

SIENA: S. Pietro Ovile — *Annunciazione.* (*Fot. Lombardi*).

GUIDO GAGNOLA.

Cenni su Vincenzo Foppa

Nel volume XXV (Heft 1 und 2, 1902) del *Repertorium für Kunstwissenschaft*, abbiamo già accennato ad un quadro di Vincenzo Foppa — ora nel deposito della Galleria di Berlino — il quale ci pare indubbiamente il quadro veduto dall'Albuzio a Milano nella Chiesa di S. Pietro in Gessate — prima cappella a mano sinistra entrando — e da lui accuratamente descritto, nel suo MS. *Memorie per servire alla Storia de' Pittori, Scultori ed Architetti Milanesi*, come segue:

« Di Vincenzo Foppa abbiamo un'altra bellissima opera a S. Pietro in Gessate, la quale si incontra medesimamente nella prima cappella entrando a lato sinistro e serve d'ancona all'altare. Il soggetto è Cristo morto steso in grembo alla madre con accanto il vecchio Nicodemo, San Giovanni e la Maddalena, con altre Marie, quasi al naturale. Nello sfondo scorgonsi la città di Gerusalemme, il Calvario, ed una scoscesa rupe traforata con alquante figure a cavallo. Anche in quest' opera mirabilmente campeggia l'espressione degli affetti: il colorito è bello e ben conservato. Le sole estremità hanno alquanto sofferto. I lembi, o voglia mo dire, i contorni degli abiti non sono che un tessuto di caratteri a guisa di ricami, e vi si vede manifestamente iscritto il nome del pittore: *Vincentius de Phop pinxit*, con che si smentiscono le parole del Torre, del Lattuada e del Sormanni, i quali spacciano questa tavola per opera del Bramante ».

Il quadro di Berlino risponde in ogni particolare a quello descritto dall'Albuzio e la firma del pittore riportata dallo stesso scrittore (benchè omessa dal Calvi il quale a pagina 63 delle sue *Notizie*, Parte II cita le parole dell' Albuzio), si trova difatti sul quadro di Berlino e precisamente sull'orlo dell'abito di Nicodemo. L'ortografia bizzarra potrebbe far crescere il sospetto che fosse di data posteriore.

La questione sarebbe di poca importanza essendo il quadro improntato in ogni sua parte dal carattere del pittore; ma per il nostro argomento giova a provare l'identità del quadro veduto dall'Albuzio in S. Pietro in Gessate con quello di Berlino (1).

Ignoriamo in quale epoca esulasse dalla Chiesa, ma verosimilmente dopo il 1787, e forse nella seconda metà del Dicembre di quell'anno, essendosi trasformata ad uso di Battisterio l'anzidetta Cappella di S. Agostino quando, per la nuova sistemazione delle Parrocchie, S. Pietro in Gessate divenne Chiesa Parrocchiale.

Sappiamo da diversi documenti dell'Archivio di Stato in Milano che fra il 13 e il 16 Dicembre fu levato l'altare della cappella e che alla fine del maggio 1788 erano compiuti tutti i lavori del Battisterio.

Però, dopo pochi anni, la Parrocchia fu trasferita in S. Maria della Passione e così pure il Battisterio; ma la cappella di S. Agostino non riebbe più l'originario decoro, e mutata in un ripostiglio di sedie si lasciò in miserevole abbandono, come si trova tutt'ora.

Non si sa quando l'ancona della cappella fosse venduta all'estero, nè è possibile di precisare l'epoca in cui entrò nella Collezione Solly a Berlino; ma nel 1821, quando la maggior parte di quella ricca raccolta veniva comprata dal Re di Prussia si trovava fra gli acquisti anche il quadro — la Pietà (1) — segnato col nome pienamente giustificato del Foppa.

(*Fot. Hanfstaengel*). VINCENZO FOPPA. — Cristo deposto. (*Galleria di Berlino*).

Collocato nella Galleria, venne dal Catalogo Waagen, dell' anno 1835, assegnato alla Scuola antica milanese, ma secondo un articolo del *Jahrbuch der K. Pr. Kunstsammlungen* (vol. VII) si dovrebbe argomentare che l' attuale illustre Direttore della Galleria di Berlino lo ritiene, almeno in parte, opera del Foppa. Levato dalla Galleria per guasti verificati nel dipinto, ora si conserva nel deposito, che non è accessibile al pubblico, e ne fu quindi soppressa anche l'indicazione nel catalogo.

L' ottima fotografia del Hanfstaengel, della quale poniamo una riproduzione, ci dà tuttavia mezzo di farci un' idea dell' originale e di poterlo studiare.

Che sia opera del Foppa pare innegabile, visti i caratteri spiccati che si riscontrano in ogni parte del quadro. Confrontandolo coll'Adorazione dei Magi nella Galleria Nazionale di Londra, e coll'affresco di Brera dell'anno 1485, per nominare soltanto due opere del Foppa, sarebbe difficile negare che tutti e tre non siano opere dello stesso pennello.

Il disegno singolarmente caratteristico delle mani si ripete come una firma in questi quadri, e così pure i tipi, l'espressione, la maniera di tagliare gli occhi, di drappeggiare, e cento altri particolari in tutti e tre i dipinti. I quadri di Londra e di Berlino si avvicinano inoltre strettamente in quanto concerne il fondo di paesaggio e d'architettura.

La fiacchezza di alcuni dettagli, il corpo mal proporzionato del Cristo non bastano per rinviarlo, senz'altro alla Scuola Lombarda, ma sembrano piuttosto segni della tarda età del vecchio pittore, mentre il sentimento vero e commovente di alcune teste, la maniera magistrale con cui viene espresso in modo tanto semplice il dolore di quelli che sostengono il Cristo morto, rivelano un alto ingegno.

(1) Per cortesia dell'illustre marchese Lupo di Soragna, attuale possessore delle memorie dell'Albuzio, abbiamo potuto consultare il manoscritto originale e constatare che la forma dell'iscrizione corrisponde precisamente a quella, avvertita solo nel 1902 dal Comm. Luca Beltrami, nel quadro della Galleria di Berlino.

(1) *La Pietà* o *il Cristo deposto* che verso il 1873 comparve nel Museo Cavalleri e indi passò in Francia, fu da Michele Caffi (V. *Arte in Italia 1873* ed *Archivio Lombardo 1878*), ritenuta opera identica col quadro del Foppa citato dall'Albuzio. Ma come è certo che *la Pietà* del Museo Cavalleri non può essere del Foppa, e non corrisponde con quella descritta dall'Albuzio, così pure è assolutamente provato che la pala della cappella di S. Agostino si trovava già in Germania nel secondo decennio del secolo XIX.

Essendo stata la pala dell'altare nella cappella di S. Agostino, che fu di gius-patronato di Agostino de' Rossi di Parma, (del quale abbiamo ragionato a lungo nel *Repertorium*) è a credersi che il donatore del quadro fosse pure di quella famiglia.

Agostino de' Rossi morì nel 1486 e fu sepolto nella sua cappella. Se da lui dunque, fosse stata commessa l'ancona e collocata in vita sua sull'altare, dovremmo concludere che fu dipinta prima del 1486, cioè nel più alto periodo dell'opera del Foppa.

Però quella data mal si saprebbe giustificare dall'aspetto del quadro stesso, o per meglio dire dalla impressione che ci dà la fotografia, perchè non ci fu possibile studiare l'originale.

Sembra dunque più probabile che sia stato dipinto per commissione della vedova di Agostino Rossi, Simona Bertani da Correggio, e collocato in ricordo, tanto del defunto marito, quanto pure della moglie del figlio suo adottivo Angelo de Clarissimis, sepolta nella cappella nel 1495 come ci ricorda il Puccinelli (1).

Ma Vincenzo Foppa, secondo il Zamboni morì nel 1492 e non avrebbe dunque potuto eseguire una pala d'altare sul finire del secolo XV.

Della tomba del Foppa nel chiostro di San Barnaba a Brescia fecero cenno gli storici bresciani Rossi e Cozzando nel seicento, ma fu primo il Zamboni sugli ultimi decenni del secolo XVIII, per quanto sappiamo, a darci l'iscrizione sepolcrale e la data (1).

La pietra da molti anni è perduta, e sarebbe quindi impossibile di verificare l'esattezza dell'epigrafe trascritta dal Zamboni, ma documenti non à guari venuti in luce negli Archivi di Brescia provano, così da non potersene dubitare, che Vincenzo Foppa viveva sempre nel 1495. Devesi dunque concludere che il Zamboni errasse decifrando un'iscrizione forse molto logora ed incompleta dell'antica pietra sepolcrale.

(*Fot. Montabone*). VINCENZO FOPPA. — Madonna e Santi. (*Affresco nella R. Pinacoteca di Brera*).

Le carte bresciane, finora conosciute per la stampa, che si riferiscono a Vincenzo Foppa sono, come ognuno sa, le seguenti:

Il 18 Dicembre 1489 fu letta nel Consiglio generale di Brescia la petizione presentata dal pittore colla quale « esponeva » per citare le parole del Fenaroli, « il suo desiderio di ripatriare assieme alla sua famiglia »; e fu in quel giorno deciso unanimamente, e confermato il 24 agosto 1490, di tenerlo a soldo del Comune collo stipendio annuale di L. 100 planet. Il Consiglio però si riserbava il diritto di cancellare l'impegno quando piacesse con queste parole:

« *Quae provisio durare debeat ad beneplacitum ipsius communitatis et hoc dummodo placuerit Consilio generali* ».

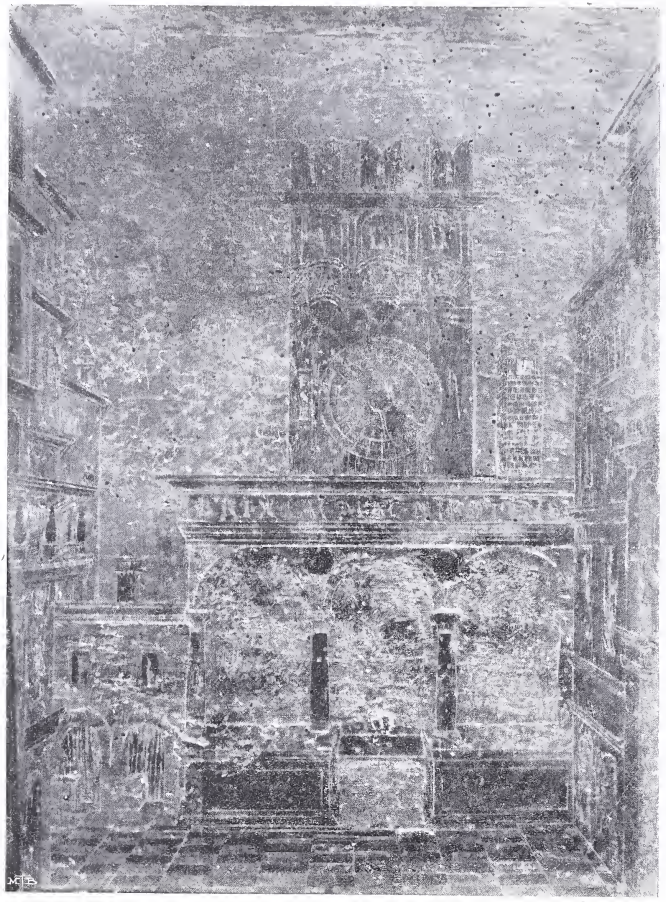
(1) PUCCINELLI: *Chronicon Monasterii Petri et Pauli de Glaxiate*, p. 325 ed 1655.

(1). ZAMBONI: *Memorie intorno alle Pubbliche Fabbriche di Brescia*, p. 32, nota 48. ed. 1778

Nelle Provisioni del 1490 si accenna due volte ai dipinti della Loggietta eseguiti dal Foppa; cioè al 4 Ottobre e al 26 Novembre, dove il maestro viene denominato *Pictor clarissimus* e *Pictor egregius*, e da tali notizie possiamo dedurre che era tenuto in grande pregio dal Comune.

Nelle Provisioni del 23 Novembre 1492 viene ricordato che m.° Vincentio aveva stimato certe pitture di Pietro Moretti, uno degli ultimi atti dunque della sua vita se fosse morto, come al seguito del Zamboni ritennero vari scrittori d'arte, nel 1492.

È bensì vero che dopo il Novembre 1492 mancano per alcuni



BRESCIA. — La Loggietta Piazza Maggiore (Vecchia).
(*Fot. Taramelli*). (*Tarsia nel coro di S. Bartolomeo - Bergamo*).

Quelle pitture non erano però, come assicurava il Zamboni (1) nella Loggietta che divideva le prigioni dal Monte di Pietà e che si trovava a mezzo giorno della Piazza, ma bensì, e lo si rileva indubbiamente dalle Provisioni, *sulla parete a mezzodì* della Loggietta *a capite Plateae* ossia a mattina della piazza e *sollo l'orologio*.

Di codesta Loggietta una tarsia del coro di S. Bartolomeo a Bergamo ci ha conservato il disegno (vedi la riproduzione).

Nelle deliberazioni del 30 agosto 1491 fu deciso di concedere licenza al Foppa di un mese affinchè potesse portarsi a Pavia per una lite vertente circa una casa da lui posseduta in quella città (2).

anni notizie di lui nelle Provisioni, ma nel 1495 troviamo questa deliberazione importante:

MCCCCLXXXXV die XV maii in Consilio generali: Vadit pars quod Provisio m.i Vicentii pictoris quae est de libris centum planet cassetur in totum: attento quod conductus fuit ad beneplacitum communitatis nostrae. Et captum est de ballotis sevaginta quinque affermativis et decem et octo negativis.

E fuori di dubbio che il Vincenzo, del quale si ragiona, è lo stesso pittore nominato nei documenti sopra accennati del 1489-1492 e che lo stipendio annuale di lire 100 planet a lui unanimamente votato nel 1489 e confermato nel 1490, fu cancellato in quel giorno 15 di Maggio 1495 con 65 voti affermativi e 18 negativi.

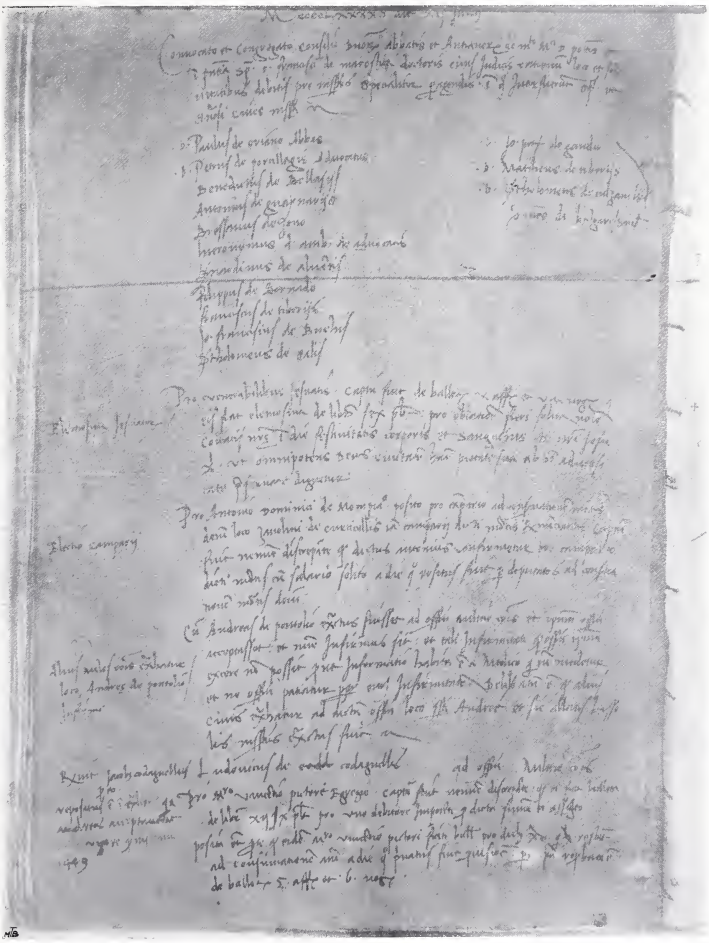
Ignoriamo purtroppo per quale causa fosse sciolto l'impegno del Foppa verso il Comune di Brescia ma già si avverti

(1) Id. p. 32.

(2) Secondo una notizia gentilmente inviatami dall'Egregio Prof. R. Maiocchi di Pavia, quella casa fu comprata dal Foppa nel mese di Maggio 1483 da un Gio. Antonio de Merlis e il pittore dovette farsi prestare i denari da un nobile Pavese.

che al Consiglio spettava il diritto di sospendere, quando paresse del caso, l'assegno al maestro, e veramente tale fu la deliberazione 15 maggio 1495.

Che l'impegno non venisse a termine per morte del pittore della morte del Foppa. Il Zamboni, dopo d'aver riportato l'iscrizione della tomba, cita una notizia del Bulletario della Città (raccolta preziosissima di mandati e spese, ora pur troppo perduta) in data 16 Luglio 1495 dal quale appare che in questo



(*Fot. Capitanio*). Provvisione del 12 Giugno 1495.

è chiaramente dimostrato dalla seguente deliberazione del Consiglio speciale in data *XII Junii MCCCCLXXXXV:*

Pro Magistro Vicentio pictore egregio captum fuit nemine discrepante quod ei fiat bulleta de libris XII s. X planet pro uno debilore impotente, pro dicta summa ei assignato; posita etiam parte quod eidem m.° Vincentio pictore fiat bulleta pro diebus XV qui restant ad consummationem anni a die quo privatus fuit provisione. Pars ipsa reprobata est. De ballotis 5 aff. et 6 neg..

Chi legge attentamente questi due documenti non potrà certo dubitare che il pittore cui si accenna non fosse allora vivente.

Ora ritornando alle pagine del Zamboni ci pare di vedere chiaramente da che ebbe origine la favola sparsa intorno all'anno giorno fu fatta al Foppa una bulleta per L. 12 s. 10 planet, ossia precisamente la somma nominata nella deliberazione del Consiglio in data 12 Giugno.

« Ad ogni modo non voglio lasciar di aggiungere che nel Bullettario della Città del 1495 ai 16 Luglio si gira a Vincenzo Foppa, pittore, una Bulleta di L. 12 s. 10 pl. forse per residuo di suo onorario; ma v'ha ragione di sospettare che egli prestasse il puro nome, e che il profitto fosse del suo erede, molto più perchè la partita dice: *M.° Vincentius de Foppa Pictor conductus olim per magnificam comunitatem Brixiae* » (*op. cit.* p. 32, nota 48).

Il Zamboni, ignorando le due notizie delle Provisioni e persuaso che Vincenzo Foppa fosse morto nel 1492, argomentò forse che quella somma potesse essere pagata al suo erede interpretando le parole *conductus olim* ecc. come una testimonianza della morte del Foppa.

A noi invece pare chiaro che alludono semplicemente all'impegno recentemente (cioè da due mesi) sciolto fra il pittore e il Comune di Brescia, come è pure palese che la somma qui ricordata non si riferisce in nessun modo al suo onorario, già cancellato *in toto* il 15 Maggio, ma alla somma dovutagli da un certo debitore.

L'interpretazione del Zamboni, da lui però espressa in maniera dubitativa, venne da altri in seguito accettata come fatto sicuro, e così nella guida del Brognoli dell'anno 1826 (a p. 245 nota 64), troviamo le parole seguenti:

« *Fu pagata al suo erede*, la somma di L. 10: 12 pl. *di residuo* sotto la data 16 luglio 1495, perchè dall'iscrizione sepolcrale si conosce che più non esisteva ».

Essendo già perduta la pietra sepolcrale del Foppa all'epoca del Brognoli, devesi ritenere che la sua opinione si basava unicamente sulle parole del Zamboni.

Però da quelle teorie di poco valore storico intorno all'erede del Foppa, e dalla tradizione di un quadro di casa Averoldi firmato « Vincenzo Foppa 1495 », nacque forse la favola di un Vincenzo Foppa il Giovane; favola che andò sviluppandosi fino al punto di introdurre nei Dizionari biografici artistici anche la biografia di un V. Foppa il Giovane.

Ma a noi pare sicuro, avendo in mano prove diverse che questi non è mai esistito, che Vincenzo Foppa il Vecchio fu l'unico pittore del suo nome e che invece di morire nel 1492, viveva tutt'ora anche oltre il primo decennio del cinquecento (1).

Non è poi improbabile che lo si dicesse il Vecchio non già per distinguerlo da un omonimo più giovane, ma per una vita assai lunga, rivale in questo di Giovanni Bellini e Tiziano Vecellio.

Tornando dunque al nostro primo argomento, Vincenzo Foppa potè benissimo aver dipinto il quadro di Berlino alla fine del secolo XV o al principio del seguente, molto più che, essendo venuto in disaccordo col Comune di Brescia e licenziato dal Consiglio, si trovava nella sua vecchiezza in circostanze poco favorevoli e forse costretto a cercare lavoro altrove.

Così veniva probabilmente ad esecuzione la pala della cappella di S. Agostino, opera di un maestro carico di anni e forse oppresso da dispiaceri diversi, il che spiegherebbe le debolezze che vi si scorgono, mentre nell'espressione degli affetti e dell'interno dolore campeggia sempre l'antica maestria; e queste considerazioni ci indurrebbero a ritenerla opera intieramente della mano di Vincenzo Foppa.

CONSTANCE JOCELYN FFOULKES.

(1) In un articolo da pubblicarsi a Londra spero di poter dare notizie più precise intorno all'anno della morte del Foppa.

(*Fot. Capitanio*). BRESCIA. — Piazza Vecchia (*stato attuale*).

I nostri cortesi collaboratori ci perdonino se i loro articoli tardano qualche volta ad uscire nella RASSEGNA. La grande abbondanza degli scritti inviatici, ci costringe a seguire un turno, il quale (essendo il periodico mensile) mena inevitabilmente per le lunghe. A ciò, per esempio, non rimedia nemmeno questo numero doppio, molto più che vi si è dovuto ripetere testualmente l'articolo della signora C. J. Ffoulkes sul Foppa per rimediare al grave spostamento delle bozze successo all'ultimo momento nell'impaginatura del numero del dicembre scorso, stampatosi fra le difficoltà e i sussulti d'uno sciopero.

Imitazioni e falsi
nelle armi e nelle armature antiche

Prima ancora che le armi e le armature antiche d'ogni epoca e d'ogni specie venissero ricercate e raccolte per ragioni di studio, o per offrire all'intelletto godimenti artistici non comuni, furono raccolte e *immaganizzate* in confusi musei privati e pubblici dalla vanità personale dei ricchi e spenderecci signori, che di quelle armi e di quelle armature capivano quanto un turco può comprendere della Santa Messa.

Questa fu la causa principale per la quale le contraffazioni e le falsificazioni e gli inganni si sovrapposero e si moltiplicarono, sino a rendere quasi impossibile il riconoscimento delle pezze d'armature e delle armi autentiche da quelle false o imitate.

Ciò dipese, oltre che dalla vanità delle persone facoltose quanto ignoranti, dall'abilità degli artefici espertissimi, i quali per ragion di lucro dedicarono alla falsificazione delle cose artistiche il loro non dispregievole intelletto.

L'arte di contraffare le cose belle e rare, del resto, non è di data recente. Già al tempo del Vasari, scrittore forbito e artista eccellente del nostro glorioso Rinascimento, la falsificazione e la contraffazione nei prodotti di tutte le arti belle avevano assunto proporzioni gigantesche. Parlando, infatti, del Vellano da Padova, il Vasari esce in questa stupefacente . . . confessione.

" Tanto grande è la forza del contraffare con amore e studio alcuna cosa, che il più delle volte, essendo bene imitata la maniera d'una di queste nostre arti da coloro che nell'opera di qualcuna si compiacciono, siffattamente somiglia la cosa che imita, che non si discerne, se non da chi ha più che buon occhio, alcuna differenza ".

La pittura, credo, sia stata l'arte che ha fornito un maggiore contributo al lavoro del falso e maggior lucro ai falsificatori; e sebbene tutte le altre arti belle abbiano contribuito e largamente contribuito all'imbroglio, quella delle armature e delle armi fra tutte predomina e forse vince il pallio con la pittura.

Taluni hanno affermato che l'idea di falsificare o di imitare le armi e le armature antiche sia sorta in seguito all'esempio dato sino dai primi monumenti del Rinascimento dai bronzisti padovani, rimasti celebri nell'arte della contraffazione, col riprodurre ammirevolmente le medaglie antiche classiche, tanto ricercate ed ambite dagli innamorati della classicità. Ma io ritengo, che quei signori siano in errore; perchè le armi e le armature antiche d'ogni fatta, furono imitate e falsificate prima ancora che i bronzisti padovani gettassero il seme della mala pianta della contraffazione. E lo proveremo in seguito con alcuni esempi.

Le ragioni che militano a conforto del mio asserto sono facili a riscontrare nella enorme difficoltà che presenta la identificazione delle armi e delle armature; poichè, oltre alle conoscenze le più indispensabili per uno studioso di cose d'arte, quegli che si dedica allo studio delle armature e delle armi in genere ha bisogno di possedere tutte le altre nozioni, le quali sono molteplici e quanto *mai scabrose ed incerte*, a fine di poter stabilire a prima vista la nazionalità e l'epoca alla quale appartennero l'artefice e la persona che fu proprietario delle armi o dell'armatura esaminate. E che questo sia grandemente difficile lo provano i numerosi *granchi* presi dagli *esperti* nella materia.

Malgrado gli studi retrospettivi, tornati di moda con tanto beneficio della storia e delle arti; malgrado le ricerche archeologiche, che in questi ultimi tempi hanno ripreso attivamente a occupare il cervello di valorosi studiosi, gli errori storici, inveterati per tradizione o per malavoglia, hanno finito per rendersi perpetui, ed assumere la forma di assiomi in fatto d'arte e specialmente di attribuzioni.

E così, come il campanile meraviglioso di Santa Maria del Fiore continua ad essere attribuito a Giotto, pur essendo di Francesco Talenti: a Torino, per esempio, si persiste ad attribuire a Cellini una targa a mandorla meravigliosa di artefice milanese. E questo artefice, autore della famosa rotella di Carlo V, è il Negrioli. Ma, già si sa; ricercare, indagare, sconvolgere le vecchie carte degli archivi, o correre a Vienna o a Madrid per i confronti costa quattrini, tempo e occhi!

E quando parlo di Torino, si ricordi, parlo di una tra le Armerie d'Europa, meglio studiata, e meglio disposta con sani criteri. Ma la tradizione vince la scienza.

Ed è per questa neghittosa indifferenza, o per mancanza assoluta di competenza, o per deficiente studio che i musei e gli arsenali d'ogni paese contribuiscono a diffondere errori *popolari*, che hanno finito per essere iscritti in lavori non dispregevoli e nei cataloghi ufficiali di esposizioni, ricevendo la *cresima* da chi dovrebbe invece mettere in guardia il pubblico da siffatte mistificazioni.

Naturalmente, questi errori si facilmente *bollati di autenticità* da coloro che al governo di quei musei ed arsenali sono preposti, finiscono per essere una scuola pubblica di anacronismi, per non dire di inganni artistici! — E gli stranieri ridono e ci gabellano articoli sulle loro riviste d'arte, i quali, se fossero scritti nel nostro materno idioma, ci costringerebbero ad arrossire sì, ma anche a correggere.

A quegli articoli, rispondo coll'adagio toscano:

" Mal comune mezzo gaudio "; perchè se Italia piange, gli altri, affè di Crimoli, non hanno ragioni per ridere. Nei musei stranieri ho potuto constatare — e non sono il solo — che armi del secolo XVII vengono attribuite alla battaglia di . . . Sempach. Nell'antico arsenale di Zurigo (1) le corazze o armature spigolate, le meno aggraziate che siensi fatte mai, (dette *alla milanese* benchè la forma ne venisse dalla Germania) perchè sul davanti hanno una specie di gobba come quella di *Rugantino*, furono classificate " armature da . . . donna "; quasichè le figlie della libera Elvezia avessero avuto a quei tempi là il seno alquanto al disotto della regione ombelicale! — E di questi strafalcioni di tre, di quattro e di cinque secoli; e di queste fenomenali attribuzioni ne potrei citare un centinaio, se non temessi l'ira del direttore di questa rivista, sempre scarsa (ahimè!) di spazio.

Le grandi difficoltà, adunque, che in tutti i tempi ostacolarono l'attribuzione delle armi e delle armature all'epoca, alla nazione e agli artefici che le fabbricarono, acuirono la ribalda velleità dei contraffattori. Le vittime principali delle falsificazioni furono gli artefici italiani e specialmente gli armaiuoli milanesi, le opere dei quali reputatissime per la solidità della materia e per la squisita eleganza della forma e della esecuzione, furono ambite da tutti i cavalieri fino dal secolo XIII. Sicchè, sino da allora o poco di poi, cominciarono ad essere contraffatte.

(1) Da non confondersi col museo di Zurigo (Landes-Museum) ora diretto dal D.r Angst con tanto intelletto e con sentimento così pratico da renderlo invidiato dalla più intellettuale nazione civile.

Nel XV secolo a garantirsi dalle falsificazioni gli armaiuoli nostrani adottarono le marche; ma in Germania, specialmente in Germania, non solo si contraffecero le armi e le armature, ma si falsificarono anche le marche.

Sicchè si trovano armi od armature false di quel secolo con le marche *false* dei Missaglia.

In Francia le falsificazioni delle opere dei nostri armaiuoli apparvero più tardi e cioè nel secolo XVI. Il maresciallo Strozzi, morto nel 1558, ci ricorda Bratôme nel suo palazzo " *in Borgos* „ a Roma, aveva raccolto " una splendida biblioteca e ordinato con gusto squisito in tre

Targa Milanese del Sec. XVI, attribuita erroneamente a B. Cellini nell'Armeria Imperiale di Vienna.

sale, armi d'ogni sorta, tanto da cavallo come da piedi, alla francese, alla spagnuola, all'italiana, alla tedesca, all'inglese ed alla boema; nonchè alla turchesca, alla moresca, all'araba e in uso presso i selvaggi „.

Ma le armi più ammirevoli erano quelle all'antica, dei soldati e legionari romani " Tout cela estoit si beau, qu'on ne sçavait que plus admirer, ou les armes, ou la curiosité du personnage qui les avoit là mises „. Ma il figlio del maresciallo un bel giorno le portò a Lione e vendette ogni cosa per *cento scudi* (!!!) " Ils valoient beaucoup, et un roy ne les eust sceu trop achepter „.

La vista di tutta quella grazia di Dio, nella quale i nostri più valenti artefici del Rinascimento avevano trasfuso tutta la genialità della loro anima di artisti, fece nascere il desiderio del possesso specialmente nei danarosi; sicchè, per accontentarli tutti, gli artefici si dettero con lena a fabbricare armi ed armature *appartenute* al maresciallo Strozzi.

Questa invasione alemanna prima, e francese poi, di falsi in armi ed in armature italiane, fece sì che tutto quanto si sottraeva alla mediocrità per assurgere a manifestazione d'arte non comune, fu battezzato per prodotto italiano. Ed *anche oggi* in moltissimi musei d'Europa si gabellano per opere di artefici italiani lavori squisiti di artefici stranieri. Di questo tarlo nemmeno le armerie e le collezioni nostre vanno immuni. E sì che non ci sarebbe altro da fare che di esaminare certi segni e studiare talune *marche* visibilissime e conosciute, per attribuire all'artefice straniero quanto si attribuisce all'arte italiana, o viceversa.

Gli artefici italiani anch'essi, nel Cinquecento, non si sottrassero all'andazzo invalso di copiare, di imitare, di contraffare, o di falsificare. Fra le *imitazioni* italiche la più celebrata è appunto quella della famosa targa di Torino, attribuita erroneamente quanto persistentemente al Cellini e della quale a lungo trattai in questa *Rassegna* nel numero di giugno 1902. Le mie ragioni caddero nel vuoto.

Ho detto che tra le *imitazioni* dell'arte italiana la più celebrata è quella della famosa targa a mandorla dell'armeria Reale di Torino. Ma forse io ho errato nell'usare la parola " imitazione „: dacchè, come si vedrà in appresso la targa imitante quella ora accennata è opera — non dello stesso artefice — ma senza dubbio è sortita dalla sua officina e per volere suo.

Nel mio articolo sulla targa attribuita erroneamente al Cellini io conclusi: essere quella meravigliosa opera sortita dalle mani di un artefice sommo di Milano, da quelle di Filippo Negrioli. Orbene, la imitazione di quella stupenda targa è, a mio giudizio, pure opera del Negrioli, non di Filippo, perchè lavoro di minor pregio; ma di uno dei fratelli di Filippo che con esso lavorava o di un artefice alle sue dipendenze.

Ne dò l'immagine. La forma non è a mandorla come quella di Torino; la sagomatura, per così dire, è barocca. Al centro havvi un gran medaglione ovale, nel quale è rappresentata la battaglia di Tapso, che deduco dagli altri quattro medaglioni, disposti proprio come nella targa di Torino, in forma di croce.

Nei medaglioni parmi ritrovare la storia di Giulio Cesare, giacchè in quello di sinistra evvi rappresentato questo *fortunato* personaggio seduto nel momento in cui gli vien presentata la testa di Pompeo. Nel medaglioncino superiore " Cesare si avanza alla testa delle sue legioni „; in quello inferiore " Cesare combattente „ ed in quello di destra " l'uccisione di Pompeo „. Guerrieri incatenati, trofei, ecc., come nella targa di Torino, completano l'ornamentazione degli spazi tra un medaglione e l'altro e quello centrale. Queste figure alla michelangiolesca affermano la più schietta italianità dello squisito lavoro, malgrado l'opinione italofoba del signor Demmin, sempre pronto ad attribuire agli artefici tedeschi le più belle opere dei nostri insuperabili armaiuoli del Rinascimento.

I medaglioni sono circondati da una cornice lavorata con gusto squisito in agemina. Nei dettagli più fini la targa *ritenuta imitazione*, ricopia quasi quelli della targa di Torino, confermandone sempre più l'unica provenienza per artificio e concetto artistico.

La testa di satiro; il nastro limitante la targa, ecc. tutto ricorda, se non si vuol dire " *ricopia* „ la meravigliosa targa torinese.

Anche questa seconda targa da pompa, attribuita *essa pure* al Cellini (!!!), ha una storia. Fu presa a Praga ai tempi della guerra dei Trent'anni, come bottino di guerra dal conte Carlo Gustavo Wrangel, fondatore del castello di Skoklester, presso Upsala.

Il Plon ritiene ch'essa dovesse far parte del Tesoro imperiale di Hardschin, forse anche della raccolta dell'imperatore Rudolfo, rimasta tradizionale per il suo grande amore e rispetto per gli oggetti d'arte.

Io, invece ritengo che quella targa venne da Firenze in seguito a dono o a furto, perchè a Firenze si trovava ancora nel 1643, come spiegherò in seguito.

La tradizione costantemente attribuì a questa targa il merito di avere appartenuto a Carlo V. E siccome gli stati scandinavi sono tra i paesi civili del mondo quelli che hanno un maggior rispetto agli oggetti appartenuti a Sovrani, così la tradizione, che rimonta sino a Wrangel, il quale *sapeva bene*, egli che si era trattenuta la *targa* come bottino da guerra, il pregio artistico e quello storico dell'oggetto conquistato.

E che il Plon sia in parte nel vero, lo prova quanto vengo a narrare. Da un geniale e prezioso libercolo (1) del non mai abbastanza lodato Comm. Angelucci, che fu gloria e lustro dell'Armeria Reale di Torino, appresi l'esistenza di un manoscritto sull'arte fabrile del 1643 di un Antonio Petrini. Accorsi a Firenze e lo lessi con vivo interessamento. Ma l'interesse andò man mano aumentando, allorchè mi accorsi che in quelle pagine c'erano raccolte notizie preziose sulle armi e sugli armaiuoli del cinquecento e di prima. Tra le note da me prese a p. 49 riproduco nel suo testo originale questa, che taglia, come si suol dire, la testa al toro.

" L'armatura di Carlo Quinto si trova nell'armeria del " Ser. Gran Duca (Lorenzo de' Medici) che è tutta figu- " rata: ha nel petto un Nettuno con altri fogliami, simil- " mente il caschetto figurato, vi è ancora la cellata la quale " forma un capo d'un orso, e NELLO SCUDO VI È FIGURATO " TOLOMEO CHE PORTA LA TESTA DI POMPEO A CESARE; " ancora vi è il fornimento, e i pendoni della spada lavo- " rati similmente da cisello, la quale *donò detto Carlo ad* " *Alessandro Duca di Firenze*, e questa armatura dicano " che fosse fabbricata da Pirro Sirrico ".

Ora, a questa armatura appartiene appunto la targa erroneamente attribuita a Cellini, nella quale appunto si vede Tolomeo che presenta a Cesare la testa di Pompeo. Ciò prova che l'armatura e la targa che di quella fa parte sono opera di artefice italiano, e non tedesco, come afferma il signor Demmin.

Ma come in una pezza dell'armatura si trovavano le marche del Negroli, di conseguenza ne viene o che il Petrini ha equivocato nel nome, o che Pirro Sirrico fosse alle dipendenze dei famosi armaiuoli milanesi, fornitore di quasi tutte le armature di Carlo V.

Chi cerca trova, dice l'adagio; ed io cercando, ho rintracciato qualche documento che meglio conforta il mio asserto.

Il Petrini, a mio giudizio, ha storpiato il nome dell'artefice, che non è Pirro Sirico, ma Pirro Sironi, armaiuolo milanese della prima metà del secolo XVI. Sull'Archivio Storico Civico, fra tante notizie preziosissime, ho trovato la conferma della mia opinione, Giovanni Sironi *ferraro* (si noti che gli armajuoli di Milano non erano costituiti nè in Paratico, nè in Università e quindi erano ascritti a quella de' ferrari) in Porta Romana, nella parrocchia di S. Calimero, il 14 dicembre 1456 ottiene licenza di costruire davanti alla sua bottega una *sbarra con due colonne coperte di letto* (L. D. 1450-87, fol. 76). Più tardi suo figlio Giovan Antonio reclama al Vicario di Provisione per certe tasse *ingiustamente* a lui applicate; e nel 1528 si trova notizia di Pirro Sironi di Giovan Antonio, *armirolo*. Dunque fra la targa di Carlo, ora a Vienna, e quella come pare, descritta dal Petrini, non può sorgere più alcun dubbio sul nome dell'artefice suo.

Ho detto con molti esclamativi che *anche questa* targa è stata attribuita a Cellini. Ma cosa mai non viene attribuito a Cellini? Gli si affibia, mi si scusi la volgarità del termine, anche una meravigliosa spada cesellata da Antonio Piccinino, malgrado che vi si legga inciso chiaramente il nome di queste valentissimo spadaio milanese del secolo XVI.

Sarei temerario se io mi volessi erigere a giudice assoluto dell'erroneità della attribuzione di questa targa, e perciò mi metto nella buona (oh, assai buona!) compagnia del sig. Plon, il *cellinista* per eccellenza. La disposizione dei medaglioni, i mascheroni, le grandi figure dei prigionieri, le composizioni che ornano gli spazi dei medaglioni presentano tale e tanta analogia con tutti i dettagli corrispondenti nella targa di Torino, da non permettere alcun dubbio che la stessa mente abbia guidato le mani degli artefici che eseguirono e l'una e l'altra targa.

La fattura energica del disegno, la musculatura accentuata dei personaggi, sono assolutamente nel carattere delle opere di *una famiglia di armaiuoli milanesi*, i fratelli Negrioli, che *precisamente* lavorarono, e molto lavorarono per Carlo V.

Nel libro che ha per titolo " Gli armaiuoli milanesi; l Missaglia e la loro Casa " (1) che ho avuto il piacere di pubblicare in collaborazione coll'egregio architetto G. Moretti, vi sono riportati tutti i documenti che affermano il mio asserto. Ed è per questo, che qui io non li riporto per non annoiare oltre il lettore. Il fatto poi che il lavoro di questa targa è di minor pregio di quello della targa di Torino, può derivare dal fatto, che mentre la prima fu eseguita dalla mano abilissima di Filippo Negrioli, questa lo fu, nello stesso tempo, da uno de' suoi fratelli, forse da Gian Paolo, sommo anch'esso nel cesello e nella agimina sebbene inferiore al Filippo od al Sironi.

Ma il più . . . bello, viene adesso. Questa imitazione di un'opera sortita proprio dall'officina dei Negrioli e stata più volte contraffatta e venduta a prezzi favolosi a persone che non avevano mai visto l'originale (Demmin, pag. 325). Una di queste imitazioni passò in Francia, dove fu acquistata come opera dell'arte italiana *senza pari* dal defunto barone *de Mazis*. L'originale fa parte della collezione d'Ambras di Vienna.

Ho finito; ma resto persuaso che dopo tutte le mie chiacchiere, e dopo tutti i documenti pubblicati in proposito da me, dal signor Plon e da altri a Vienna si continuerà a gabellare per opera dell'orafo fiorentino quanto è frutto dell'intelletto e delle mani dei maestri milanesi. Negrioli, al nome dei quali Milano dovrebbe ben dedicare, poichè le opere loro valgono quelle del Cellini, la via nuova che dovrà sorgere (tra via Spadari e via Orefici) vicino al luogo dove questi artefici impareggiabili ebbero le loro gloriose officine.

JACOPO GELLI.

(1) L'*Arte nelle armi*. Roma 1886.

(1) Milano, Hoepli 190 . In 4° con 58 tavole e illustrazioni nel testo.

La Serie atellana degli Sforza
dipinta da Bernardino Luini

(continuazione e fine).

Esaurite le indagini riguardo l'epoca e la famiglia committente dei quattordici medaglioni sforzeschi, già nella casa dei Conti Cigala, in Milano, rimane a parlare del valore iconografico dei dipinti, delle varie opinioni riguardo al loro autore, e delle vicende ultime, che portarono al loro acquisto per parte del Comune di Milano.

Già si ebbe ad accennare, in via incidentale, al ritratto di Francesco II Sforza, all'atto di compiere l'indagine dell'epoca cui risalgono i dipinti, ed a rilevarne il particolare interesse, per il fatto che il Luini deve avere raffigurato questo Duca durante la prima fase del suo dominio, fra il 1522 e il 1526, e ciò in base al sensibile divario fisico che vi troviamo rispetto all'altro ritratto dello stesso Duca, dipinto da Tiziano nella seconda fase, dal 1531 al 1535, anno della morte di Francesco II Sforza Abbiamo quindi un ritratto che si può considerare come riprodotto direttamente dal vero, in quegli anni medesimi nei quali il Luini lavorava alla vicina chiesa di S. Maurizio al Monastero Maggiore (1), situata sullo stesso Corso di Porta Vercellina conducente alla casa Della Tela. Non così potrebbe dirsi degli altri ritratti, giacchè il Luini avrà potuto ricordare con qualche precisione Massimiliano Sforza, durante il breve suo periodo di dominio fra il 1512 e il 1515: ma degli altri personaggi sforzeschi il ricordo suo personale doveva essere già remoto, come forse per Lodovico il Moro, Beatrice d'Este, Isabella d'Aragona, o mancare affatto: per cui il pittore dovette anche affidarsi a ritratti dipinti, scolpiti od incisi. Devesi a tale riguardo riflettere come questo materiale iconografico dovesse presentarsi abbastanza abbondante all'artista, giacchè fra le consuetudini del periodo sforzesco va notata quella di

Muzio Attendolo Sforza.
(da fotografia Fumagalli-Montabone).

introdurre, nelle fabbriche civili e religiose, i medaglioni della famiglia ducale; tanto che — malgrado il grande disperdimento di queste memorie, provocato dapprima dai mutamenti di governo, poi dall'incuria e dall'indifferenza, cui tenne dietro il rinnovato interesse dal punto di vista artistico, che a sua volta contribuì alla dispersione (1) — si hanno ancora esempi di queste serie di ritratti in alcune case di Milano, in via Monte Napoleone, in via Passerella, al Foro Bonaparte, ecc. oltre a quelli ospitati nel Castello Sforzesco, o che si veggono alla Certosa di Pavia. Si tratta però di ritratti in marmo, o in terracotta, nei quali non è difficile constatare una certa inevitabile convenzionalità

Bianca Maria Sforza, sposa di Massimiliano I.
(da fotografia Fumagalli-Montabone).

di tipo e di caratteristiche: mentre la serie del Luini ci riesce preziosa, non solo perchè racchiude qualche personaggio che invano si cercherebbe nelle altre serie, come il Duca di Borgogna, ma perchè ci offre ben più completa e genuina, mediante il colore, la fisionomia dei personaggi.

Non è qui il caso di dilungarci in raffronti fra i ritratti del Luini e gli altri che si conoscono di Casa Sforza: basti l'accennare come nello studio iconografico di questa famiglia, l'opera del pittore apporti un contributo non lieve, quale ad esempio per la figura di Beatrice d'Este, argomento di tante divergenze nel giudicare i ritratti che le sono attribuiti (2).

***

L'assegnazione dei dipinti al Luini, dopo quanto si si è detto riguardo la loro epoca, non puó esser dubbia mediante il semplice raffronto cogli altri ritratti, dallo stesso pittore eseguiti a quel tempo nella Chiesa di S. Maurizio. A tale giudizio si opporrebbe una tradizione, secondo la quale quei ritratti sarebbero stati eseguiti dallo stesso Leonardo. Tale affermazione, sebbene per sè stessa implichi il riconoscimento del valore dei dipinti, non può trovare oggi alcun sostegno, non fosse altro per la circostanza di fatto che Leonardo era già morto da tre anni, quando Francesco II Sforza entrò in possesso del Ducato di Milano. La origine di tale erronea tradizione si può facilmente ravvisare nella circostanza che Leonardo ebbe lungamente a lavorare nel Refettorio della Chiesa di S. Maria delle Grazie, a pochi passi dalla Casa Della Tela, il che ha potuto incoraggiare qualche scrittore d'arte a riconoscere nei ritratti sforzeschi un'opera da lui eseguita

(1) Vedi L. Beltrami — The Chapel of St. Catherine in Church of S. Maurizio. — In *Italian Wall Decorations of the 15 and 16 Centuries.* — London *Chapman* and *Hall* 1901.

(1) Vidi anni sono due interessanti medaglioni scolpiti, di Lodovico il Moro e Giov. Galeazzo Sforza, nel Museo di Lione.

(2) L'importanza dei dipinti venne riconosciuta anche in occasione della riforma della casa Pianca, effettuata al principio del secolo XIX per opera dell'arch. Aspar. Infatti sulla nuova facciata vennero riprodotti in scultura cinque medaglioni del Luini: — Muzio Attendolo — Francesco Sforza e Bianca Maria — Lodovico il Moro e Beatrice d'Este; sono opera giovanile dello scultore Pompeo Marchesi.

quasi per svago, durante il ponderoso lavoro della *Cena*: alla quale induzione dovette altresì contribuire il ricordo della donazione fatta da Lodovico il Moro al Vinci, in

Massimiliano I Imperatore.
(*Duca di Borgogna*).

data 26 aprile 1499, di una vigna di pertiche 16, dal Duca acquistata dall'abate di S. Vittore, nel suburbio di Porta Vercellina; vigna che Leonardo menziona nel suo testamento, destinandola per metà all'allievo suo Salaino, e per l'altra metà al suo fedele domestico Villani. Trattandosi di un fondo che doveva essere vicino, e fors'anco confinante colla Casa Della Tela, si volle, in un'epoca che facilmente passava sopra alle circostanze di fatto, trovare un nesso fra l'artista ed i medaglioni degli Sforza: così la attribuzione a Leonardo, perdurò sino al principio del secolo XIX, contribuendo ad accrescere le inesattezze riguardo a quei dipinti.

Infatti, nell'opera *Le fabbriche più cospicue di Milano* pubblicata nel 1840 a cura di F. Cassina, il sig. D. Biorci così si esprimeva a proposito della Casa Pianca:

Cardinale Ascanio Sforza.

« Comincia ad esser nota allorchè, per istromento di ven-
« dita in data 25 settembre 1490, dai fratelli Conti Landi
« di Piacenza passava al Duca di Milano Lodovico M.
« Sforza. Quivi suo ospite per lunga pezza egli ebbe e
« fè padrone di tutto Leonardo da Vinci, allorquando fu
« chiesto a dipingere, nel vicino convento, quella meravi-
« gliosa opera del *Cenacolo*, che per condurla a termine due
« anni impiegò ».

« Qualche tempo appresso il succitato Duca ne fa-
« ceva dono a Giacomotto Della Tela, o come altri crede,
« regalavala ad una giovane che apparteneva alla famiglia
« Macedonio di Napoli, e sposò poi il detto Giacomotto.
« Indi per atto di transazione delli 8 luglio 1557 fra An-
« nibale Atellano e Donna Barbara Stampa, venne essa
« casa acquistata dalla nob. famiglia Taverna ». Il quale complesso di notizie, in parte inesatte, in parte non comprovate da qualsiasi dato di fatto, ha fornito ancora materia per ripetute inesattezze nelle più recenti descrizioni di quei dipinti, in occasione del loro trasporto al Castello Sforzesco.

Il Mongeri invece, nell'opera sua *L'Arte in Milano* edita nel 1872, parlando della Casa Della Tela, dice: « anche l'arte che vi è spiegata nella pittura, unico avanzo di quelle che dovevano ornare codesta camera, conferma il tempo ed il supposto (cioè che la casa fosse dono di Francesco II Sforza ad un Antoniolo Della Tela), giacchè noi vediamo in essa l'arte di *Bartolomeo Suardi*, quel fare molle e grigio che caratterizza l'ultima sua fase appunto fra il 1525 e il 1535 circa, al cui intervallo appartiene, seppure a quest'ultimo tempo il pittore viveva ancora, poichè doveva essere vecchissimo ».

Già si disse come non risulti fondata la tradizione

Massimiliano Sforza.

che la casa fosse dono di Francesco II Sforza ad un Antonio Della Tela: e nemmeno fondata ci sembra l'attribuzione dei dipinti al Bramantino, poichè, mentre le indagini posteriori allo scritto del Mongeri hanno contribuito a risolvere il dubbio da questi sollevato che il pittore fosse allora già morto, o in età molto inoltrata, e non si opporrebbero quindi, per semplice ordine di tempo, a tale attribuzione, è troppo facile il rilevare nei medaglioni le caratteristiche del Luini, compresa quella vivacità di colore che il Mongeri non riuscì a scorgere, forse per le cattive condizioni di luce, e per la polvere che ricopriva quei dipinti. Il Mongeri stesso — che tanto contribuì più tardi a troncare la confusione fra Bramante, Bramante di

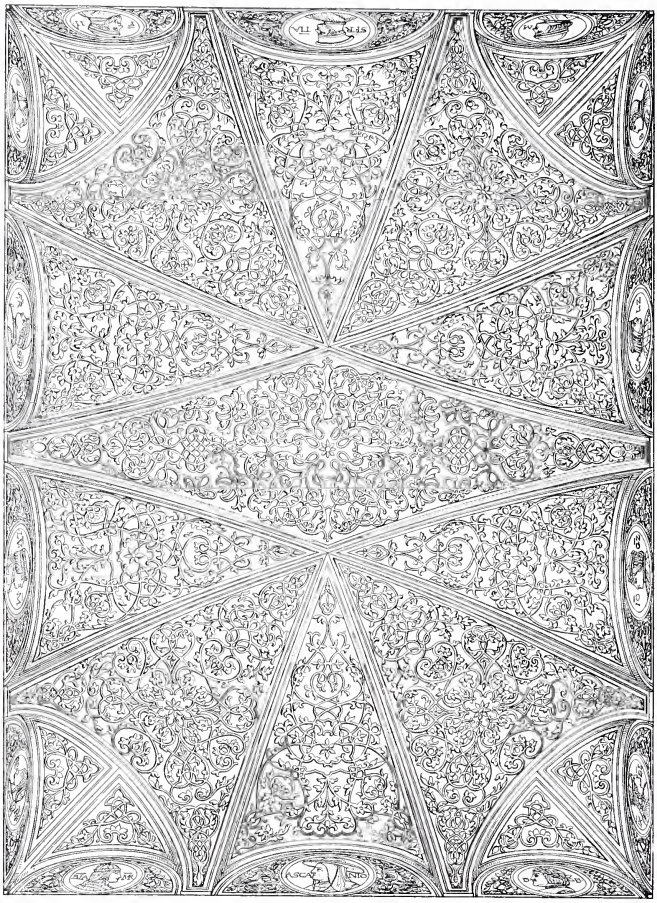
Francesco II Sforza.

Milano, e Bramantino, scrivendo la prefazione al volume riproducente gli *Edifici di Roma* disegnati da Bartolomeo Suardi — non dovette persistere in quella sua attribuzione; ci conforta a tale induzione il fatto che, allorquando sette anni più tardi il Consiglio Accademico, di cui egli era membro, portò l'attenzione sulla serie Atellana degli Sforza, si limitò ad accennare l'attribuzione a Leonardo od a Luini, senza fare alcuna menzione di quella del Bramantino, che ad ogni modo, per ragione di tempo, sarebbe stata sempre più fondata di quella relativa a Leonardo.

Ed ora, per la storia di questi importanti cimeli dell'arte lombarda, non ci rimane che di riassumere le ultime vicende, per cui si arrivò al loro acquisto per parte del Comune di Milano.

Nel maggio del 1881, il Consiglio della R. Accademia di Brera, preoccupato, tanto per la buona conservazione, che per l'eventualità di vendita di quei medaglioni, indirizzava al Ministero della Pubb. Istruzione una istanza per essere autorizzato a procedere al loro acquisto; nell'istanza si diceva di quei quattordici ritratti: « alcuni li vogliono del Luini, altri del Vinci, certo sono pregiatissimi come opera d'arte ». Era intenzione del Consiglio accademico — che a quell'epoca aveva ancora, fra le mansioni sue, quella di sovraintendere alla R. Pinacoteca di Brera — di « trasportare quella vôlta come si trova in una delle sale di questa R. Pinacoteca, e precisamente in quella che mette alla nuova sala che sta per aprirsi al pubblico, e che accoglierà in sede degna il meraviglioso quadro del Sanzio ». Il prezzo dell'acquisto era in base a L. 25.000, ed il Ministero aderiva alla proposta mettendo per condizione che la somma, la quale fosse stata pattuita, si avesse a ripartire in varie annualità, per modo da farvi fronte cogli introiti della tassa d'ingresso alla Pinacoteca.

Pochi mesi dopo avveniva la completa separazione della R. Pinacoteca dall'Accademia di Brera, colla nomina

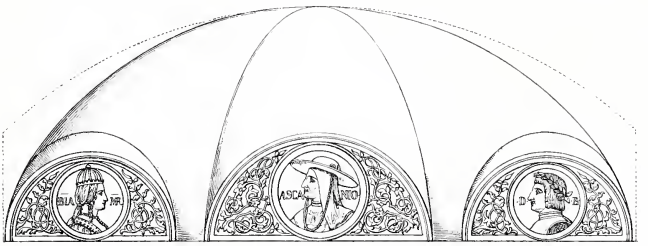


Decorazione della Volta nella Sala dei medaglioni Sforzeschi, nell'antica casa della Tela.
(dall'opera: *Le Fabbriche più cospicue di Milano*).

del Direttore della Galleria nella persona del Comm. Giuseppe Bertini: e deve ascriversi a tale innovazione se le pratiche per l'acquisto rimasero interrotte durante un ventennio, giacchè fu solo nel 1901 che il nuovo Direttore della Pinacoteca, Dott. Corrado Ricci, ebbe a riprendere le trattative per l'acquisto dei medaglioni del Luini, in seguito ad una rinnovata richiesta fatta al proprietario Conte Angelo di Cigala, per la cessione dei dipinti al Museo del Louvre, per una somma sensibilmente superiore a quella che era stata indicata nel 1881. Davanti alla nuova minaccia della perdita di quelle memorie di storia e d'arte cittadina, il dott. Corrado Ricci non indugiò ad invitare un gruppo di cittadini ad esaminare quei dipinti, per formulare il giudizio ed un voto sui medesimi. Il 21 dicembre 1901 convennero nella sala terrena della Casa Cigala i signori: Marchese Emilio Visconti-Venosta, Prof. Camillo Boito, Lodovico Pogliaghi, e Luigi Cavenaghi, Arch. Luca Beltrami e Gaetano Moretti, Dott. Corrado Ricci, Giulio Carotti, Gustavo Frizzoni, Francesco Malaguzzi Valeri, Aldo Noseda, G. B. Vittadini, Giorgio Bernardini; i quali dopo l'accurato esame dei medaglioni concordarono nel parere « che la vendita all'estero dei quattordici ritratti sforzeschi, dipinti da Bernardino Luini nel Palazzo Cigala di Milano, rappresenterebbe un sensibile danno per l'arte e l'iconografia storica » formulando quindi la speranza che la Pinacoteca avesse a riprendere le pratiche per il loro acquisto.

Animato da questo voto, il Dott. Corrado Ricci si rivolse al Ministero della Pubblica Istruzione per far presente la necessità di intervenire prima che le pratiche per una vendita all'estero avessero a compiersi, pur rilevando come la Pinacoteca di Brera, per gli impegni assunti — sia in relazione al riordinamento radicale allora in corso, sia in relazione all'acquisto degli affreschi di Bramante, già nella casa Panigarola, effettuato pochi mesi prima — non potesse sobbarcarsi al nuovo carico della spesa per gli affreschi del Luini.

In tale circostanza piuttosto critica, intervenne per fortuna l'opera del Comune di Milano: poichè parve che una soluzione si potesse raggiungere, del pari vantaggiosa per il patrimonio artistico della città, quando gli affreschi, anzichè alla Pinacoteca di Brera che già molte opere possiede del Luini, sia in affreschi che in dipinti ad olio, fossero assegnati al Museo Artistico municipale, mentre l'attuale sede di tale Museo nella Corte Ducale del Castello Sforzesco sembrava particolarmente indicata per porre in maggior rilievo il valore storico dei dipinti, concedendo di vedere le immagini degli Sforza in quella stessa dimora, che la maggior parte di essi ebbe ad abitare. L'idea di tale soluzione si fece rapidamente strada: l'assessore municipale Prof. Giorgio Sinigaglia, interessatosi all'argomento, promuoveva la nomina di una apposita Commissione la quale constatasse il valore dei dipinti, e li riconoscesse come opera di Bernardino Luini. Già il Dott. Gustavo Frizzoni, quale relatore della Commissione nominata dal Dott. Corrado Ricci, dopo avere ammesso che i dipinti dovevano risalire al tempo in cui il pittore lavorò alla Chiesa di S. Maurizio al Monastero Maggiore, cioè agli anni più prossimi al 1530, aveva osservato: « la delicatezza della tinta estrinsecata nella così detta maniera bionda vi è la stessa in entrambi i luoghi; la nobiltà di taluni profili richiama alla mente i suoi più belli ideali »: ed il giudizio veniva riconfermato dal relatore della Commissione municipale, avv. Carlo Romussi: « che siano opere di valore insigne, e più precisamente di Bernardino Luini, lo fan credere la correttezza del disegno, la soavità dei profili, specialmente femminili, come quelli di Beatrice d'Este e Bianca M. Sforza, la vigoria del colore, lo speciale fluire dei capelli, la morbidezza delle carni, e l'anima che in ciascun medaglione è trasfusa ».



Alzato geometrico della vôlta, colle lunette della parete verso il giardino.

Confortato da tali pareri, l'assessore Giorgio Sinigaglia non esitò ad aprire le trattative per l'acquisto dei quattordici medaglioni, ed a presentare al Consiglio Comunale una formale proposta, che così chiudeva: « Può la nostra Milano, tanto invidiata per le industrie e i commerci fiorenti, per la sua prosperità economica, per il culto gentile delle arti, per le sue gloriose memorie, subire l'onta di vedere emigrare all'estero gli affreschi di così insigne pittore? Che diranno della metropoli lombarda gli italiani, cui toccasse la sorte umiliante e triste di vedere esposti in un museo straniero quei cari cimeli d'arte paesana, quasi testimoni d'accusa dell'ignavia e dell'oblio della patria? La vostra Giunta non ha voluto permettere che una simile vergogna si consumasse, ed ha provveduto opportunamente a tutelare il decoro di Milano e il culto dell'arte. Poichè è indubbio: un popolo colto e gentile, un popolo nudrito di nobili sentimenti, non vive senz'arte: essa è il nutrimento dell'intelligenza, è il divino raggio dell'anima ».

Così, a voto unanime, il Consiglio Comunale appro-

vava nel marzo 1902 l'acquisto dei medaglioni del Luini, autorizzando la Giunta a dare esecuzione al contratto ed a prendere le opportune disposizioni per il loro distacco ed il collocamento nel Museo artistico municipale, nel Castello Sforzesco.

L'operazione delicata del distacco venne affidata ai fratelli Annoni, favorevolmente noti in tal genere di lavoro, sotto la vigilanza del Prof. Luigi Cavenaghi che si assunse tale incarico con pieno disinteresse: il ripulimento dei dipinti permise di constatare il loro stato di buona conservazione, al punto da reintegrarne l'effetto, non solo colla intensità del colore, ma colle stesse lumeggiature d'oro negli abiti dei personaggi: perciò il distacco potè compiersi con risultati completamente soddisfacenti, e nel mese di novembre i quattordici medaglioni poterono essere esposti al pubblico per alcuni giorni, nell'antisala del Consiglio Comunale al Palazzo Marino, prima di essere trasportati nella sala delle memorie milanesi, nel Castello, dove vennero provvisoriamente appesi alle pareti, in attesa di trovare la collocazione definitiva più rispondente alla loro forma, vale a dire secondo la disposizione di lunette formanti imposta ad una vôlta: per la quale soluzione già si può fare assegnamento all'iniziativa di un benemerito concittadino, quale già per altre opere d'indole artistica, compiute nel Castello, si ebbe a verificare.

Il sig. Carlo Fumagalli successore alla Ditta Montabone ebbe, per incarico del Comune, a riprodurre in fotografia la serie completa dei medaglioni.

LUCA BELTRAMI.

Giovanni da Bologna
pittore trecentista veneziano

Un solo dipinto di Giovanni da Bologna videro e poterono descrivere Cavalcaselle e Crowe (1), quello esistente nelle Gallerie di Venezia ed esposto nella sala dei Primitivi col n. 17. È una tavola alta m. 1.11 e larga m. 0.97 divisa in 8 comparti. Nel comparto centrale, chiuso in alto da un arco rotondo trilobato, siede sur un prato, il cui orizzonte curvo vuol forse simulare la curva terrestre e che è tutto smaltato di fiorellini, la Vergine allattante. Essa è avvolta in un manto turchino, dai risvolti bianchi e dalla orlatura ricamata di giallo e d'oro, il quale le circonda la faccia e, chiudendosi sotto il mento con un un grande fermaglio su cui è figurata la mistica colomba, le scende con larga e rigida mossa fino oltre i piedi. Dall'apertura del manto sul petto appare la veste color rosa. Il capo di lei si china lievemente verso destra, mentre lo sguardo triste e dolce si fissa lontano quasi nella mesta visione dei dolori futuri. Il Bimbo grasso e ricciuto siede alquanto rigido e steso, sulle ginocchia della Madre, ed ha il torso nudo e i fianchi e le gambe coperte di un gonnellino. Dal collo gli pende con un cordoncino nero un piccolo corallo e succhia, stringendola colla destra, una minuscola mammella uscente, non si sa come, dalla veste tutta chiusa della Vergine. In alto, negli spicchi esterni formati dai lati dell'archetto, è dipinta l'Annunciazione: l'angelo a sinistra di chi guarda, la Vergine a destra. In basso invece, sotto il riquadro principale, sono i confratelli della scuola di S. Gio. Evangelista per la quale fu dipinto il quadro (da detta scuola esso provenne appunto alle Gallerie), divisi in due schiere affrontate, vestiti di bianco e recanti lo stendardo coll'insegna del pastorale. Finalmente le due liste ai lati sono divise ciascuna in due sezioni sovrapposte e occupate da quattro santi: S. Giovanni Battista, S. Giovanni Evangelista, S. Pietro e Paolo. Il quadro è firmato sull'orlo inferiore colla seguente iscrizione in caratteri gotici: ÇVANE · DA · BOLOGNA · PENSE.

Dagli storici sopra citati Giovanni è posto nel gruppo dei pittori trecentisti bolognesi, ultimo in ordine di importanza se non di tempo fra essi. " I caratteri del dipinto, dicono, sono quelli della fine del secolo XIV e della prima parte del successivo „. E soggiungono: " È una pittura di ben scarso merito „. Difatti in questo quadro nulla o quasi nulla rivela l'avvicinarsi della grande riforma umanistica che, presentita dagli ultimi seguaci della scuola giottesca padovana, doveva poi da Padova, per opera dello Squarcione e del Mantegna, avvivare così feracemente l'arte veneziana. Il pittore è ancora involto quasi intieramente nella tradizione giottesca, anzi in parte conserva caratteri anche più arcaici. Bisantina difatti è l'*Annunziata*, dal corpo incline in modo che non appare se sia ritta ancora o inginocchiata, dalle mani e dalle braccia rigidissime e magre, dal capo legnoso, leggente un libro presentato alla foggia vera dei bisantini fuori di ogni più elementare norma di prospettiva. Accosto però a tali caratteri arcaici e all'evidentissima impronta giottesca, che specialmente si rivela nel dolce viso della Vergine dagli oblunghi occhi pensosi e nella rigidezza un po' coriacea del manto, che la figura di essa ricopre, non manca qualche tentativo di originalità tutt'altro che spregevole. Non privi di espressione sono i volti dei confratelli, taluno dei quali, come di quei tre certamente che portano lo stendardo ed i ceri, deve credersi ritratto personale. Ma più particolarmente notevoli sono le figure di S. Gio. Evangelista e di S. Paolo, le cui teste si distaccano alquanto dalla solita convenzionale maniera, ed hanno, quella di S. Paolo specialmente, una impronta realistica e i cui manti hanno partito di pieghe assai mosso e studiato forse dal vero. E ciò quantunque il manto mostri in tutte due le figure, come anche nel S Pietro, la stessa generale disposizione, copra cioè appena con un lembo una delle spalle, lasciando libero il braccio e giri poi attorno alla persona e al di sopra dell'altra spalla attraversando il petto; particolare questo sul quale avremo occasione di ritornare fra breve.

Di altre tre opere di Giovanni ebbero però o credettero in parte di avere indirettamente notizia Cavalcaselle e Crowe, ma per non averle potute vedere (due almeno) espressero il dubbio se si trattasse veramente del medesimo autore.

Una era una tavoletta rappresentante l'*Incoronazione della Vergine per mano di Nostro Signore seduto colla Madre sullo stesso trono;* sotto aveva la firma: *Joānes . pictor · de · Bologna.* Essi però non ne videro che la fotografia e non si pronunciarono sulla questione dell'identità dell'autore. La tavoletta apparteneva allora al cav. Michelangelo Gualandi, che la vendette tredici anni or sono, nè a me, pur avendone fatte numerose ricerche anche in

(1) *Storia della pittura in Italia;* Firenze. 1885, IV. 85 sgg.

gallerie straniere, fu più possibile rintracciarla, talchè a mia volta nulla posso dire su di essa.

Un'altra tavola, divisa però in cinque parti separate ma formanti in origine un solo polittico, stava, pure a Bologna, sopra la porta della cappella della Consolazione in S. Stefano e rappresentava anch'essa l'*Incoronazione della Vergine*. In calce, secondo il Cavalcaselle, si leggeva: *Joannes de* e il resto mancava. Oggi questa tavola o meglio queste tavole più non si trovano a loro luogo; tolte di per sè a far ricredere il Cavalcaselle dall'errore in cui era caduto (1).

L'ultimo lavoro, quello anzi a cui soltanto si doveva, prima della storia dei sigg. Cavalcaselle e Crowe, se il nome del pittore non era totalmente perito, è un *S. Cristoforo*. Il Lanzi così ne fa menzione: " Un Giovanni di Bologna, " sconosciuto in patria, lasciò in Venezia una pittura di " S. Cristoforo alla scuola de' Mercanti a S. Maria del- " l'Orto, ove aggiunse il suo nome, non però l'anno: dalla

Giovanni da Bologna. — La Vergine col Bambino e Santi nella RR. Gallerie di Venezia.

di lì, furono, sin dal 1893, trasportate in una stanza del secondo piano nella casa del custode della chiesa assieme ad altri quadri della stessa cappella. Evidentemente però il Cavalcaselle prese un abbaglio, attribuendo questo dipinto al nostro Giovanni. Anzitutto non è vero che manchi il nome del paese d'origine del pittore: esso si legge chiaramente così: *Joannes* (sarebbe anzi *Jonanes*) *de canelo* (1); può solo nascer dubbio se la parola *canelo* sia intiera o se invece non la precedessero e la seguissero due lettere, per le quali ci sarebbe posto nel rigo e che sono oggi interamente scomparse. Ad ogni modo è assolutamente escluso che poteva essere scritto: *de Bononia*. Ma poi la maniera del quadro di Venezia, così secca, angolosa, tutta propria dei pittori bolognesi della metà del XIV, doveva bastare " maniera antica molto si può argomentare che il luogo " che qui gli diamo non gli disconvenga „ (2). E il luogo era tra i pittori trecentisti di scuola bolognese. Nell'indice poi dell'opera del Lanzi si cita, come fonte di questa notizia lo Zanetti; e difatti quasi uguali parole si trovano nell'opera dallo Zanetti composta e pubblicata anonima: *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche dei veneziani maestri* (2 *bis*), mentre nel suo *Trattato della pittura veneziana* (3), dove pur sono dedicate più pagine alla scuola dei Mercanti non v'è cenno del quadro di Gio. da Bologna, e nemmeno dell'altro della scuola di S. Gio. Battista (4), ove pur doveva trovarsi. La stessa notizia poi

(1) Forse il *C* potrebbe essere anche un *G*, ma non sembra. Il Ricci mostra di aver letto *Canetolo*, ma trattasi probabilmente di un errore di trascrizione (*Guida di Bologna*; Bologna, 1900, p. 75).

(1) Per la ricerca e l'identificazione di questo polittico sento il dovere di ringraziare il cav. Alberto Guadagnini direttore delle rr. Gallerie di Bologna, il prof. Emilio Lovarini di quel r. liceo Galvani e il sig. Girolamo Zamboni.

(2) *Storia pittorica* etc.; Milano, 1825, IV, 18.

(2 *bis*) Venezia, 1771; pag. 489.

(3) Venezia, 1797, II, 92-4.

(4) Ibidem, 150.

relativa al quadro della scuola dei Mercanti si trova in un manoscritto dello Zucchini nel Museo Civico di Venezia, ove si dice che alla scuola de' Mercanti esisteva *di Giovanni da Bologna, nella stanza terrena, la figura di San Cristoforo di antica maniera* (1). Il Cavalcaselle, ripetute quasi letteralmente e non più le parole del Lanzi, soggiungeva: *Di questa pittura si ignora qual fine abbia fatta* (2).

Ma nel totale riordinamento della pinacoteca padovana, togliendo dal magazzino più pregevoli dipinti che v'erano nascosti e altri ricacciandovene che usurpavano un posto nelle sale, ebbi la ventura di trovare in eccellente stato di conservazione, contornata ancora dalla sua originale e semplice ed elegante cornicetta gotica, la tavola che il Cavalcaselle lamentava smarrita. Era essa pervenuta al museo col legato Barbaran e misura m. 1.46 di altezza e m. 0.65 di larghezza, compresa la cornice che è direttamente unita anzi sovrapposta alla tavola. Che sia questo il medesimo dipinto descritto dal Lanzi e prima dallo Zucchini non lascia dubbio, oltre il soggetto e la firma: *IOANES · DE BONONIA · PINXIT*, l'iscrizione che silegge ai lati della figura: *XPO-FO-RUS-MER-CIA-TO-RUM*. Che poi l'artista sia quello stesso che ha dipinto la tavola delle Gallerie di Venezia apparisce a colpo d'occhio anche ad un volgare osservatore. Il santo gigantesco, staccantesi in vivaci colori dal fondo d'oro del quadro, attraversa uno stretto di mare fra due scogli e mentre colla destra s'appoggia ad un tronco d'albero che gli serve da bastone, colla sinistra sorregge, palleggiandolo, il Bambino, che gli accarezza i capelli. Il volto di lui, magro ed ossuto, incorniciato dai capelli prolissi ed incolti e dalla barba corta e bipartita (tipo tradizionale di S. Cristoforo) si rivolge in su a guardare con amorosa compiacenza il bimbo sorridente. La figura è vestita di una corta tunica carnicina, sopra cui s'avvolge un mantello di color turchino vivissimo, un lembo del quale svolazza al soffio del vento marino. Le acque arrivano appena alle ginocchia del santo e tra le gambe guizzano i pesci.

Giovanni da Bologna
S. Cristoforo
(*Museo Civico di Padova*).

Tutti i caratteri del quadro perfettamente corrispondono con quelli del quadro veneziano. Vediamo qui la stessa maniera di disegnare e tratteggiare la faccia e specialmente gli occhi; vediamo lo stesso colore perlaceo dei volti lievemente incarnato agli zigomi; vediamo l'identica disposizione e l'identico drappeggiamento del mantello quale più sopra notammo; vediamo lo stesso disegno delle estremità, quello specialmente caratteristico dei piedi stretti assai verso il tallone e larghissimi verso le dita, queste assai lunghe, tutte di quasi pari dimensioni e nettamente staccate l'una dall'altra. Solo il quadro padovano è condotto con maggiore diligenza e finitezza e più leggiadra alquanto è la figura del putto, e non priva di vita e di grazia nell'atteggiamento quella del santo, onde che, pur rimanendo intatti i caratteri arcaici, maggior diletto riceve chi guardi dall'osservazione di questo nostro quadro che del quadro veneziano.

A quale scuola pittorica appartiene e in qual tempo visse dunque questo Giovanni da Bologna, della cui vita nulla sappiamo e delle cui opere due sole fino ad oggi possono venire studiate?

Quanto alla scuola pittorica nè il Lanzi nè il Cavalcaselle, come dicemmo, credettero di poter elevare il minimo dubbio: ambedue videro o credettero vedervi i caratteri arcaicizzanti della scuola bolognese. Eppure il fatto che i due soli quadri noti di questo pittore esistessero in origine ambedue a Venezia, anzi a Venezia fossero stati dipinti, e l'altro fatto, pur rilevato dal Lanzi, che il nome del pittore era affatto ignoto in patria (della tavoletta del Gualandi non si può parlare con cognizione di causa, nè sappiamo se questi a Bologna o altrove la avesse acquistata) dovrebbero essere stati sufficienti a metterli sull'avviso. Ed invero a me non par affatto dubbio che Giovanni, attinti forse in patria i primi rudimenti dell'arte, ma trasferitosi per tempo a Venezia, qui seriamente si applicasse allo studio ed alla pratica della pittura, assimilandosi della scuola veneziana tutti i caratteri e questi nelle opere sue trasfondendo.

Vigeva in Venezia, poco dopo la metà del secolo XIV, una scuola assai, per quei tempi, famosa, ma la cui importanza non fu, ch'io mi sappia, ancora intieramente rilevata dagli storici dell'arte. Sorta o almeno perfezionata a merito di maestro Paolo, essa dette il suo più grande campione in Lorenzo, detto appunto da Venezia e fiorito tra il 1357 e il 1379. La rinomanza di Lorenzo veneziano e l'efficacia della sua scuola furono più grandi di quello che per avventura non paia. A Venezia per istudiare pittura sotto questo maestro, che coi suoi dorati polittici, colle sue figure dolci, aggraziate, piene ben sovente di vita e di realtà nelle teste e negli atteggiamenti, colle sue tinte vivaci e vellutate, compendiava quasi in embrione i caratteri evolutivi di tutta l'arte veneziana futura, traevano discepoli da varî luoghi dell'alta Italia, e l'influenza da lui esercitata sullo svolgimento della pittura non solo veneziana ma veneta fu ben notevole. Sarà questo in parte l'argomento di un altro nostro studio, a cui stiamo attendendo: basti per ora osservare come male si possa intendere l'arte gloriosa dei Vivarini, quando non la si riconnetta alla scuola di Lorenzo, che fu per molte ragioni un novatore.

Tra gli allievi venuti dunque a Lorenzo di lontano fu certamente anche il nostro Giovanni. Che egli abbia infatti studiato sotto Lorenzo basta un alquanto diligente esame dei suoi lavori per rendercene sicuri. La maniera di trattare le teste, la durezza legnosa delle mani, il caratteristico drappeggiamento del mantello, la forma non meno caratteristica dei piedi, tutto perfettamente nell'uno e nell'altro si accorda. Anzi Giovanni, come sempre avvien dei discepoli, non si limitò a prendere dal maestro l'intonazione e la maniera, ma ne riprodusse molto spesso quasi fedelmente le figure. Mi duole di non poter presentare ai lettori, mancandone la fotografia, il quadro di Lorenzo: *La Vergine col Bimbo in gloria*, che fu di recente acquistato dalle gallerie di Venezia ed ha il n. 650, perchè potrebbero subito convincersi come la Vergine del quadro di Giovanni assai assai a quella corrisponda e per i lineamenti del volto e per l'acconciatura delle vesti e per la disposizione e la trattazione dell'insieme. Ma, se non quella Madonna, posso

(1) Fondo Correr. n. 538.
(2) op. e vol. cit., 86.

presentare invece due altre figure dello stesso Lorenzo, una: *S. Pietro*, del dittico che ha il N. 5, il quale S. Pietro è riprodotto fedelmente nel comparto superiore di destra del quadro di Giovanni, l'altra: *S. Giovanni Battista* dell'ancona n. 9, che con maggior precisione ancora è ripetuta da Giovanni nel comparto superiore di sinistra. Solo che il discepolo non ha nè la robustezza nè la grazia del maestro, del quale invece esagera alquanto la maniera. Così, a mo' d'esempio, dell'acconciatura del manto, il cui lembo, come dicemmo, copre appena la sommità di una spalla e gira poi attorno alla persona avvolgendola e lasciando libero il petto. Già usata da Giotto ed a Giotto stesso anteriore, tale acconciatura si trova non molte volte nei quadri di Lorenzo (come appunto in questo S. Giovanni) giacchè il maestro varia sovente nel drappeggiare); ma dall'allievo, e non da questo allievo soltanto, è adottata quasi invariabilmente, come regola, in tutte le figure.

È notevole che ambedue i dipinti di Lorenzo, che noi abbiamo qui citato e dei quali due figure son ripetute da Giovanni, portano, scritta dal pittore stesso, la data MCCCLXXI, giacchè da questo noi possiamo desumere che Giovanni eseguì il suo quadro per la scuola di S. Gio. Evangelista dopo il detto anno. E se teniamo conto che l'altro quadro, più grande e più ricco, dipinto per la corporazione dei Mercanti, mostra, pur conservando la stessa maniera, un notevole progresso del pittore, sopratutto nella finitezza con cui è condotta la testa di S. Cristoforo e nella leggiadria con cui è disegnata quella del Bimbo, dobbiamo venire di parecchi anni più avanti, nè saremmo probabilmente lontani dal vero ammettendo che il nostro pittore fiorisse nell'ultimo quarto del trecento e vivesse fors'anche al principio del secolo seguente. Che infatti almeno per tutto il primo decennio del XV l'influenza della scuola di Lorenzo continuasse a farsi validamente sentire anche fuori di Venezia è un fatto di cui abbiamo le prove sicure e che mi ingegnerò di illustrare altra volta.

Anche il S. Cristoforo del resto assai probabilmente risale ad un prototipo di Lorenzo oggi perduto. A ciò

Lorenzo Veneziano.
S. Pietro nelle RR. Gallerie di Venezia.

Lorenzo Veneziano
S. Giovanni Battista
RR. Gall. di Venezia.

credere mi induce una ragione indiretta, che non sarà forse inopportuno di esporre. L'influenza di Lorenzo sull'arte veneziana posteriore fu, come si disse, tutt'altro che trascurabile, onde di sovente ci avviene di trovar ripetute nelle ancone vivarinesche tipi e figure che prima compaiono assai simiglianti nelle ancone di Lorenzo. E a riprova del fatto e perchè ciò ne illumina meglio anche sul conto del nostro Giovanni, citerò un esempio. Esiste nel museo

Scuola dei Vivarini
S. Cristoforo
(*Padova - Museo Civico*).

Scuola dei Vivarini
S. Paolo
(*Padova - Museo Civico*).

di Padova un polittico (1), la cui tavola centrale, un S. Ambrogio, fu quasi certamente dipinta da Bartolomeo Vivarini, mentre le tavole minori (altri santi) si devono ai collaboratori e discepoli suoi. Orbene, parecchie di quelle figure troviamo corrispondere mirabilmente ai tipi fissati da Lorenzo prima e da Giovanni ripetuti più tardi; il S. Giovanni Battista per esempio. Ci accontentiamo di riprodurne qui due: il S. Paolo, che sembra quasi ricopiato dal S. Paolo che occupa il riquadro inferiore di destra nella tavola di Giovanni a Venezia, l'altro il S. Cristoforo, che tanto si avvicina al S. Cristoforo nostro.

Certamente il tipo e il modo di raffigurare i principali santi furono così comuni e tradizionali nell'arte dei primi secoli, che conviene andare assai cauti nel parlar di derivazioni dell'una rappresentazione dall'altra. Pure in questo caso, se specialmente si confrontino le teste delle figure, l'affinità è così chiara che parmi non si possa negare. Il che però non vuol dire che il Vivarini o quel suo allievo, che quel polittico dipinse, abbia avuto sott'occhio o neanche forse vedute le figure dei quadri di Gio. da Bologna; vuol dire soltanto che queste come quelle figure derivano dai medesimi tipi già fissati nell'arte veneziana da quella scuola di Lorenzo, alla quale Giovanni apparteneva.

Giovanni di Bologna dunque, *sconosciuto* giustamente *in patria*, come il Lanzi osservava, deve considerarsi, qualunque ne sia il merito, come pittore intieramente veneziano.

Andrea Moschetti.

(1) Proviene dalla chiesa di S. Pietro e consta di 12 pezzi, di cui 5 grandi, 4 mezzani e 3 piccoli coi nn. 386-397.

Un ritratto d'Isabella d'Este, di Tiziano.

In un castello d'Inghilterra fu rinvenuto un ritratto di Isabella d'Este dipinto da Tiziano, di cui da circa due secoli s'erano perdute le tracce. Un altro ritratto della marchesa di Mantova, in età giovanile, pure di Tiziano, figura nella Galleria Imperiale di Vienna. La nuova ed interessante identificazione è stata illustrata dalla *Gazzette des Beaux-arts*. Il quadro fu acquistato in questi giorni da Leopoldo Goldschmidt di Parigi.

" Amor sacro e amor profano ? „

I.

" Da lungo tempo studiavo il soggetto di questo capolavoro del Cadorino, ecc. „ così comincia U. Gnoli il il suo articolo sul quadro di Tiziano " *Amor sacro e amor profano* „; (1) e non è stata poca la mia meraviglia leggendo come dopo tanto tempo io Gnoli sia giunto a scoprire nel quadro borghesiano . . . *Venere che induce Medea a seguire Giasone;* interpretazione vecchia di più che sei anni, come confessa lo stesso mio contraddittore.

E la meraviglia si è mutata in profondo stupore quando ho potuto verificare — come sto per dimostrare — che nè lo Gnoli, nè tutti i critici tedeschi col Wickhoff alla testa, hanno avuto la cura di legger prima il libro VII dell'*Argonauticon* di Valerio Flacco.

L'asserzione parrà audace, quasi temeraria, ma se il cortese lettore avrà la pazienza di seguire le mie parole, taccerà di temerità non me, ma coloro che citano senza controllare le fonti a cui attingono.

Vediamo dunque.

Prima di ogni altra cosa, stabiliamo con precisione il brano del poema Valeriano da cui si suppose tratto il soggetto del quadro in discussione. Non vi è da esitare; lo stesso Fr. Wickhoff in un articolo del *Jahrbuch der K. pr. Kunstsammlungen* XVI, p. 41 sgg. lo indica: libro VII, dal verso 194 al verso 406.

Ma io voglio essere ancor più pedante; comincio il riassunto dal punto in cui Medea, la vergine maga, entra direttamente in iscena.

Giunone, — è bene notare che la Dea protettrice di Giasone è Giunone — preoccupata dalla cattiva piega che prendevano le relazioni fra i Mini e il fedifrago Re dei Colchi, temendo che l'Esonide non potesse scampare dalle male arti di Aete, pensa di valersi dell'opera della vergine Medea. E si propone di unirla compagna a Giasone: (libro VI, v. 448 e segg.).

Ergo opibus magicis et virginitate tremendam
Iuno duci sociam conjungere quaerit Achivo (2).

E per raggiungere il segreto fine pensa di ricorrere alla gentil Ciprigna perchè la schiva vergine, accesa d'amore per Giasone, più validamente gli presti aiuto. Ma siccome Giunone non vuol discoprire alla leggiadra Dea le sue mire, trova un pretesto di gelosia coniugale per chiederle quel cinto per il quale domina il cielo e la terra.

Da, precor, artificis blanda adspiramina formae
ornatusque tuos, terra coeloque potentes.

Venere concede, e porge il terribile cinto, di cui Giunone si stringe, e vola nelle verginee stanze di Medea sotto le sembianze della sorella di lei, Calciòpe. Con dolci parole, e più con dolce violenza, la conduce sulle mure Aetee per assistere alla terribile battaglia fra gli Sciti e i Greci; e Medea non può fare a meno di esser presa subito di amorosa ammirazione per Giasone che sparge morte ovunque s'avanzi. Giunone accortamente accende siffatta ammirazione, talchè la vergine trema più pe' pericoli che minacciano nel furioso certame il vago straniero, che i propri parenti.

Cupido che, invisibile, è accanto a lei, compie l'opera insidiosa, e omai Medea non può staccare gli occhi dal protetto di Giunone; e tanto ella stessa si avvede del novissimo foco, che, sgomenta, vuol distrarsene. Cerca allora di ritorcere gli occhi dal dilettoso sembiante, e scherzare co' terribili moniti della Dea, i quali più che mai feriscono l'incauto cuore, si che è già tutta preda d'amore.

Non gemmis, non illa levi turbata metallo,
sed facibus, sed mole dei; quem pectore toto
jam tenet: extremus roseo pudor errat in ore.

A questo punto Giunone, che vede bene avviate le sue insidie, sparisce dal fianco della inesperta Medea, la quale è così presa d'interesse per Giasone, che non si accorge nemmeno di esser restata sola.

E siamo al VII libro.

Medea, mentre ormai cade la notte, rientra nelle sue stanze già in preda alle torbide smanie d'amore; non trova pace nel verginal letto, e aspetta ansiosa che i primi pallidi raggi dell'alba vengano ad annunziare il giorno. Ma il mattino le serba una ben crudele sorpresa! Suo padre mancando di fede alle promesse fatte a Giasone, inveisce contro il valoroso principe che per lui ha preso le armi, e gli dichiara che se vuole il vello d'oro, dovrà aggiogare i tori di Vulcano e combattere contro gli armati giganti.

Medea trema per Giasone.

et ad juvenem pallentia rettulit ora,

temendo ch'egli, ignaro del pericolo invincibile, voglia tentar la prova.

Giasone, lamentando la mancata fede, accetta il cimento, e lascia sdegnoso la regal soglia. Medea erra triste e ansiosa per le sale sperando che il padre pentito richiami i Greci e revochi il fatale decreto;

. . . oraque quaerens
hospitis, aut solo moeret defecta cubili . . .

La lotta fra il nuovo sentimento e l'affetto pel padre e per la propria casa si fa sempre più aspra nel fragile petto; sicchè Giunone — si noti che finora è sempre Giunone che vuole questo amore — vedendo che la vergine di Colco esita ancora, e che non è puranco vinta dall'estremo impeto d'amore, vola alla Dea Ciprigna, e la scongiura di correre presso la bellissima figlia di Aete, per troncare ogni esitanza,

. . . patriis ut tandem evadere tectis
audeat, atque MEUM *casu defendere ab omni*
AESONIDEN . . .

Mette ella in opera — dice Giunone — tutti i suoi più potenti veleni per addormentare il terribile drago che custodisce il sacro vello.

Venere, che ha qualche rancore per la casa di Aete, accetta l'incarico, e prega Giunone intanto di fare in modo che i due amanti s'incontrino, presso al tempio della triforme Ecate, e a far ciò è inviata Iride. Poi Venere s'avvia, veloce, alle mura aetee.

E qui siamo al celebre brano, di cui non si poteva intender chiaramente la trama senza gli antecedenti che ho fin qui riassunti.

(1) Vedi *Rassegna d'Arte*, anno II, n. 11-12. U. Gnoli, *Amor sacro e profano?* pag. 177 e segg. Vi si trova anche una bella riproduzione del noto quadro tizianesco per comodo dei lettori di quest'articolo.

(2) C. Valeri Flacci Letini Dalbi, Argonauticon, libri octo edit C. Schenkl; Berolini, apud Weidmannos, 1871.

II.

Venere va; e non appena è in vista delle prime torri, la vergine si sente languire il cuore e la mente. E in tristissimi amorosi lamenti, abbandonata sul conscio letto, volge l'anima al fatale straniero. Non ha finito ancora le ultime parole del suo angoscioso soliloquio, che Venere, *lasciate le sembianze di Dea, e in aspetto di Circe, la zia di Medea, appare sulla sponda del letto della fanciulla.*

E qual è l'aspetto di Circe? Non voglio aggiungere nulla di mio, lascio la parola all'innocente Valerio Flacco:

DIXERAT: ECCE TORO VENUS IMPROVISA RESEDIT,
SICUT ERAT MUTATA DEAM, MENTITAQUE PICTIS
VESTIBUS ET MAGICA CIRCEN TITANIDA VIRGA.

Dunque Venere appare a Medea, nella stanza verginale di lei, sulla sponda del letto, e in sembianza di Circe, con abiti dipinti e con la verga fatata!...

Potrei fermarmi qui; ma forse nascerebbe il dubbio che vi sia qualche cosa di diverso in seguito.

Vediamo ancora.

Medea, come illusa da una visione di sogno, affisa gli occhi sulla fallace immagine; e riconoscendo la possente in magia sorella del padre, le corre incontro; baciandola teneramente la stringe al cuore, e premurosamente le domanda notizie della trascorsa vita, e le dà l'annunzio della venuta di Giasone.

La finta Circe l'interrompe per dirle che viene proprio per lei da tanto lontano; e qui traendo argomento dalla sua stessa fuga dalla patria, le dice che bisogna seguire il volere degli dei, che patria è dove sorge e tramonta il sole...

patriam inde vocato
qua redit itque dies, nec nos, o nata, malignus
eluserit hoc uno semper sub frigore mensis.

E seguitando in questo tono, dopo averle dipinto il triste e squallido quadro dell'avvenire di lei in quella inospite terra, la induce a cercare altrove (com'ella, Circe l fece) miglior sorte.

Segue un dialogo bellissimo fra la insidiosa Dea, e la dolorosa vergine recalcitrante, che cade piangendo sul seno della mentita zia.

La quale ne profitta subito per cingerla delle insidiose braccia, e per baciarla bocca a bocca, avvelenandola del dolcissimo tosco d'amore. Poi, fingendo di domandarle notizie della nave che ha visto sul lido, le narra che un bellissimo guerriero le è andato incontro, e, prendendola per un'ancella di lei, l'ha pregata di perorare la sua causa presso la figlia del tiranno, la sola che possa salvarlo, e che egli da lei sola spera salvezza. E la mentita Circe soggiunge di esser rimasta siffattamente commossa dal nobile pregare del bell'eroe, che gli ha promesso aiuto a nome di lei.

Avvampa di vergogna e di sdegno a queste parole Medea:

Torserat illa gravi jamdudum lumina vultu
vix animos dextramque tenens, quin ipsa loquentis
iret in ora deae; TANTA PUDOR AESTUAT IRA!
Jamque TORO *trepidas infelix obstruit aures,*
verba cavens, horror mollcs invaserat annos.

Venere, a questo punto, si alza e invita la fanciulla a seguirla fuori del tetto paterno, e la precede; Medea, esita lungamente, poi alla fine, vinta dall'angoscia risolve di uccidersi, ma mentre sta per tracannare il fatale veleno, un impeto di amore la vince, e delibera di seguire i consigli di Circe:

testor cara tuas, CIRCE TITANIA, *voces:*
te ducente sequor, tua me grandaeva fatigant
consilia et monitis cedo minor.

E munitasi delle sue erbe e de' suoi veleni, *di cui si cinge il seno* (CINGITUR INDE SINUS) *di notte tempo esce dalla reggia,* condotta per mano da Venere. S'incontra con Giasone, e dopo un dolce dialogo, *trae fuori dal grembo le erbe.*

. . . . . TITANIA JAMQUE
GRAMINA, PERSAEASQUE SINU DEPROMERE VIRES
COEPERAT . . . . .

E basta!

III.

Questo è il brano di Valerio Flacco da cui la critica tedesca, o meglio, alcuni critici tedeschi, han preteso che Tiziano traesse il soggetto per il suo quadro!

L'intelligente lettore avrà di mano in mano notato, non senza riderne, come bisogna — come ho detto in principio — non aver letto il brano per fare una così strana ipotesi! Ma condensiamo:

Dunque non è Venere, ma Giunone che protegge Giasone.

Venere non si presenta come Dea d'Amore, ma come Circe, e con abiti dipinti e con la verga di maga.

Non su di una fontana Venere in veste di Circe appare a Medea, ma nella stanza verginale della fanciulla, e siede sul letto di essa.

Basterebbero queste fondamentali differenze per comprendere come l'ipotesi sia senza il menomo fondamento; ma altre minori, più importanti considerazioni debbono apparire luminosamente, a troncare del tutto la discussione.

Medea — consideriamo il soggetto dal lato psicologico — ci è tramandata, non solo da Valerio, ma tutti i poeti che trattarono la ripetuta leggenda degli Argonauti, alla cui testa trionfa sempre Apollonio Rodio, come una giovinetta purissima e riservatissima, tanto che quando la falsa zia le propone di andarsene con Giasone, ha uno scatto d'ira sdegnosa. Ora, se Tiziano si fosse ispirato alla leggenda, avrebbe così grossolanamente, e falsando la tradizione mitica, figurato Venere nuda, procacemente nuda, che invita sfrontatameute Medea a seguir Giasone, quando Valerio, e così Apollonio, rappresentano la scena con Venere travestita?

E Cupido, se è raffigurato per aiutar la madre, come va che è senza faretra, e perde tempo a giocar con l'acqua; mentre avrebbe dovuto essere in atto di saettare la infelice figlia di Aete?

E pare al lettore che Medea, descrittaci da' poeti di Giasone, in modo così passionale, così tragico, possa avere quella faccia fredda, quasi melensa se non fosse illuminata dalla bellezza, che Tiziano ha dato alla donna vestita?

Ma vi è di più!

E la scena? Se Tiziano si era ispirato a' poeti Argonautici, è possibile che cambiasse assolutamente la scena, e di una stanza di fanciulla, improvvisasse una fontana in un boschetto? Che e' entra?

E il costume? So bene che i pittori al tempo di Ti-

ziano poco si curavano di ricostruzioni storiche e archeologiche, ma arrivare sino a mettere *i guanti a Medea*, via, è un po' grossa! E quei cavalieri con cappelli di felpa, piumati, con un falcone sul pugno, che cosa desiderano? È forse Giasone con qualche compagno, che in attesa degli aiuti di Medea, se la spassa cacciando alla lepre?

E le erbe velenose? E forse quel mazzolino di fiori che la donna vestita tiene fra due dita, e che Tiziano tale e quale mette in mano anche alla *Venere giacente* degli Uffizi?

Anche in questo, Tiziano avrebbe messo da parte il brano Valeriano, nel quale *Medea si empie il grembo di erbe*.

Il Wickhoff, e seguaci, dimenticano un'altra cosa: i bassorilievi. Che cosa c'entrano essi con Medea e Giasone mentre han preciso significato con la mia interpretazione?

Ma è possibile che in nulla Tiziano si fosse data cura di trovare il valore necessario alle parti di un tutto mitico e leggendario?

E veniamo all'iconografia di Medea.

Lo Gnoli mi consiglia di osservare la raffigurazione di parecchie Medee dell'arte antica, riportate dal Dizionario di mitologia del Roscher, ed io coscenziosamente ho accettato il consiglio. E — pare impossibile! — debbo supporre che il mio contradditore non abbia cominciato lui per primo a vedere e leggere questa fonte critica, altrimenti avrebbe — come me — visto che Medea è sempre ripetuta o co' serpenti, il simbolo della magia, o con i due figli, o con la spada. In una sola pittura (*Gerhard*, Ges. ak. Abh. tav. XIV) Medea reca in mano una specie di cratère che non ha però nulla di approssimativo col recipiente chiuso della donna vestita.

In un'edizione illustrata di Apollonio Rodio (1) sono riportati i frammenti di un antico bassorilievo ritraente tutta la storia di Giasone e Medea; e anche qui (*Vol. II. p. 431*) Medea è riprodotta con uno dei bambini.

Resta a parlare della misteriosa edizione dell'*Argonauticon* di V. Flacco del 1550, Parigi.

Prima di tutto nessuno ha visto questa rarità bibliografica, di cui il Brunet non fa alcun cenno. Eppoi... ammessa anche l'esistenza di questa edizione di Valerio, con in fronte il quadro di Tiziano dichiarato " *Venere e Medea* " che vorrebbe dire? Nient'altro che, *in Francia*, forse trenta o quarant'anni dopo che il Vecellio aveva dipinto la magnifica tela, vi era un editore ignorante, un Perino francese che si serviva di un'opera pittorica italiana per illustrare un suo libro, dandole l'interpretazione che gli pareva. Per chi conosca la storia dell'incisione, il caso avrà innumerevoli esempi.

Riassumendo:

Il quadro di Tiziano detto " *Amor sacro e profano* " non può in nessun modo raffigurare " *Venere che induce Medea a seguire Giasone* " perchè:

Venere non c'entra affatto nè come protettrice di Giasone, nè come figura mitica, essendo la figura di Circe che appare a Medea;

la scena non è in un luogo aperto di campagna e sull'orlo di una vasca, ma in una stanza regale e su di un letto;

il costume, per quanto si possa tener poco conto di questa condizione, è pure così lontano da ogni carattere antico, che sfata sempre più la fallace ipotesi;

la pretesa Medea, iconograficamente, non solo non ha con sè i simboli caratteristici, ma non ha nulla a che vedere con la figura mitica tradizionale;

l'espressione delle emozioni nelle figure tizianesche è così lontata dal movimento degli affetti Valeriani e Apolloniani che il più fugace esame esclude qualsiasi relazione fra loro;

nè il paesaggio, nè i particolari di esso, nè i bassorilievi della vasca hanno alcun legamento con la predetta ipotesi.

Dunque non c'è nulla di nulla; tanto valeva supporre che il bel quadro di Tiziano raffigurasse " Venere che induce Didone a seguire Enea " oppure " Venere che induce Elena a fuggire con Paride " e via di seguito, a piacere di chi si volesse sbizzarrire.

IV.

Sepolta così questa illecita ipotesi, e speriamo - se la critica non è vana logomachia - per sempre; dovrei ora difendere la mia interpretazione; cioè, che il quadro rappresenti: *La Fonte d'Ardenna*, o, per chi piaccia, *La Fonte d'amore*.

La difesa sarà breve e facile, sopra tutto perchè lo Gnoli con un metodo nuovo in critica, dopo aver riportato il brano del Bojardo, in cui chiunque troverebbe - con quella libertà relativa che un pittore poteva concedersi - la descrizione delle parti più importanti del quadro, si abbandona ad una sequela di *negazioni di cose visibili*.

Il poeta quattrocentista parla di " un boschetto d'arboscelli ombroso che in cerchio ha un boschetto con onde chiare " e lo Gnoli trova nel quadro un *rio tortuoso che lambisce l'estremità di un bosco*, ma... non gli sembra abbastanza *in cerchio*, nè *il bosco vicino*, nè gli pare un *boschetto di arboscelli!*

Ha ragione il mio contradditore; o il Bojardo doveva essere più esplicito e magari dare il disegno del fiumicello, e precisare anche il genere della boscaglia; o Tiziano avrebbe dovuto fare accurate indagini nelle fonti storiche e geografiche del Bojardo per istabilire il modo delle tortuosità del fiumicello e la specie d'arbusti.

Lo Gnoli non trova la fontana *in mezzo* al bosco, come dice il Bojardo! Per bacco, mi pare che il poeta dica che la fonte appariva in mezzo ad un *boschetto d'arboscelli*, non in mezzo ai *bosco*, e vi è una certa differenza; e gli arboscelli ci sono. Capisco che lo Gnoli ne avrebbe messi — se lui avesse dipinto il quadro — forse di più; ma... chi sa, forse Tiziano ha voluto far vedere lo sfondo, ed è supponibile che abbia fatto bene.

Nota ancora che la fontana del Bojardo scacciava l'amore, non lo accendeva. Ma lo Gnoli, mi pare, come non ha letto il Valerio, come non ha compulsato il Roscher, così non ha letto attentamente il mio articolo, di cui pure ha parlato così lungamente, perchè avrebbe notato che io scrivo nella sesta ripresa del mio studio:

" Ma nè la descrizione dell'*Innamorato*, e molto meno quella del *Furioso*, *potevano dar campo ad una compiuta allegoria pittorica* ".

Ora il Bojardo, che scriveva un poema e non dipingeva un quadro, dà alla riviera, cioè al fiume che è in fondo al quadro di Tiziano, la virtù d'accendere l'amore (*Parte I, canto III, st. 38*), mentre dà alla fontana la virtù di spegnerlo. Tiziano che non scriveva un poema, ma dipingeva un quadro, ha invece invertite le parti, senza per questo

(1) L'ARGONAUTICA di Apollonio Rodio . . *Roma MDCCXCIV*, voll. 2. in 4°.

alterare l'ispirazione artistica. Molto più che di questa fontana di amore, come lo Gnoli certamente sa, il medio evo ha fatto quel che ha voluto.

Fra le molte cose che *sembrano* allo Gnoli, è che la vasca gli pare un sarcofago, invece il Bojardo parla di cosa meravigliosa *non fabbricata mai per arte umana.* Anche in questo egli non ha riflettuto che altro è il descrivere con la penna, altro col pennello! In quanto al parergli la fonte un sarcofago, eh via, con quell'orlo così largo che la donna nuda, non certo magra, vi siede comodamente? Eppoi non sa egli che abbiamo esempi numerosi di sarcofaghi — dato che possa sembrare un sarcofago — ridotti nelle età posteriori a vasche? Non ne ha visto al Camposanto di Pisa esemplari bellissimi?

E veniamo all'*oliva!* Non dispiaccia allo Gnoli se gli confesso che l'osservazione nella quale nota che pur essendovi il *pino* e il *faggio*, manca l'*oliva*, suscitò in me e in un illustre mio amico che leggeva meco il suo articolo, la più schietta maraviglia. In vero lo Gnoli non si è accorto che *oliva* offre la comodità al poeta di far rima con *riva*, tanto che di siffatta innocente risorsa il Bojardo si serve per due volte, nel *distico dell'ottava 37, canto III, p. I*, e nel *distico dell'ottava 55, canto XI, p. II.* Tiziano invece se n'era accorto!

La osservazione che merita qualche parola di più, perchè già fatta da altri, è che ciò che io ho dichiarato nel mio studio *identità di fisonomia* nelle due donne, non è che il ripetersi della stessa modella, dello stesso tipo femminile di Tiziano.

Nulla di meno serio di questa osservazione pur fattami da parecchi con isfoggio di liceale erudizione!

Prima di tutto vi è una bella differenza, per chi sa *vedere*, tra *identità di fisonomia*, e *rassomiglianza.* Sarebbe lo stesso come il non saper distinguere la differenza fra il ritratto di due sorelle somiglianti, e due ritratti della stessa sorella.

Ma poi, è sostenibile che se Tiziano non avesse voluto rappresentare la stessa donna in due guise diverse, non fosse riuscito a dare alle due figure — pur conservando un tipo costante — tale differenziazione da far notare la diversità del vario personaggio? In quale quadro il pittore Cadorino ha ripetuto nella stessa tela due visi di donna *identici?*

E tornando all'ipotesi di Medea, è lecito supporre che Tiziano desse lo stesso viso a Venere e a Medea?

Altri gravi mancamenti sono parsi al mio contradditore, il fatto che Cupido non fa vedere le quadrella che io sostengo diguazzi nella vasca; e l'altro che la donna, bevuta l'acqua d'amore, si spogli e si lasci solo cadere sul braccio sinistro un manto cremisino.

" Di grazia... dove l'ha trovato?„ esclama lo Gnoli trionfalmente?

In quanto alle quadrella che non si vedono, prego lo Gnoli di considerare che un quadro di Tiziano non è un'illustrazione di racconti per bambini. Eppoi Cupido lancia frecce e non giavellotti; ora se a Tiziano piacque di affondare il braccetto del terribile bimbo sin quasi al gomito, ci volevano proprio dei giavellotti per vedersene ancora fuor d'acqua le estremità.

In quanto al manto rosso di cui si è provvista la donna nuda senza che io lo sapessi, non crederei di essere audace supponendo che ne' quadri allegorici non si usano guardarobe o valigie per travestimenti; ma chi sa, per tranquillità dello Gnoli, potremmo supporre che Tiziano abbia messo dietro la vasca un *necèssaire* per toletta con tutto l'occorrente.

In riguardo alla parte storica del quadro, abbandono agli acidi corrosivi della critica illuminata le mie induzioni, senza preoccuparmi di altro che del trionfo del vero.

Se qualche studioso con documenti nuovi e decisivi potrà ricostruire la storia di questa meravigliosa opera d'arte, anche demolendo tutto quanto io ho scritto intorno alla sua esegesi, tanto meglio, io gusterò il piacere di chi ha il culto della verità.

La scoperta della famiglia a cui appartenne lo stemma col *leone marinato* — consiglio lo Gnoli a non insistere *col nastro* — scoperta di cui già mi aveva scritto il Gronau, potrà essere di limpida luce nelle tenebre che han sempre circondato la storia del quadro.

Intorno però all'interpretazione del soggetto, non mi rimuovo una linea da quel che ho scritto. Anzi tanto le discussioni serene e favorevoli svoltesi in proposito all'estero, quanto le critiche acerbe, mi hanno sempre più convinto della evidenza della mia versione. E mi è stata di sommo godimento l'approvazione, spesso anche troppo lusinghiera, di cui illustri critici di Francia, di Germania e d'Italia mi hanno per lettera confortato.

I. M. Palmarini.

Ancora dell'Amor sacro!

Milano, 2 Febbraio 1903.

Ch. Signor Direttore,

Ho attentamente tenuto dietro alle discussioni combattute intorno al quadro di Tiziano ammirato a Villa Borghese con mille titoli, sui quali ha prevalso sempre quello di *Amor sacro e Amor profano.*

Se dicessi che le nuove interpretazioni mi hanno persuaso, direi una bugia. Ad ogni modo io mi permetto di chiedere che cosa si oppone ad accogliere l'interpretazione, per così dire, *vulgata?* Io, per esempio, trovo, fra certi appunti, che il Burckhardt ricorda un quadro del Perugino, dello stesso argomento; che Agostino Carracci ha dipinto un *Amor profano e Amor divino;* il Desubleo un *Amor virtuoso* e *Amor vizioso* (ora posseduto dal Barone Mistrali di Parma); Francesco Fiammingo un *Amor divino* e *Amor profano;* il Van Dyck un *Amor profano;* Giovanni Giuseppe Dal Sole un *Amor divino*, ecc.

Orbene, se i pittori hanno trattato questo soggetto prima e dopo Tiziano, perchè non può averlo trattato anche lui? E che cosa si oppone a vedere nella Venere nuda l'*Amor profano* e in quella così somigliante, ma vestita, l'*Amore divino?*

Anche la mitologia antica e la letteratura non accennano forse a simile distinzione?

Non dico che questi miei sospetti possano valere quanto una prova; ma io vorrei che gli studiosi, prima di passare a nuove congetture e a nuovi argomenti, provassero l'assoluta falsità del vecchio titolo, il quale a me sembra ancora il migliore.

In attesa di tale *esauriente* dimostrazione, mi dichiaro

Obb.mo
Camillo Borromeo.

Come si scrive la storia dell'arte dal Prof. Venturi

Nel fascicolo di ottobre u. s. della *Rassegna*, rilevai molti errori commessi dal Venturi, nel volume II della sua *Storia dell'arte italiana*, a proposito del Ciborio della Basilica di S. Ambrogio in Milano: esposi molte ragioni, accompagnandovi dei rilievi in base alle quali devesi escludere quanto il Venturi ebbe a riferire allo scopo di dimostrare che quell'opera d'arte non possa essere anteriore all'ultimo decennio del secolo XII, contrariamente all'opinione di coloro che vi ravvisano un lavoro del secolo IX. Nel fascicolo di dicembre dell'*Arte*, il Venturi si ribella fieramente alla evidenza delle ragioni esposte, mantenendo integralmente la tesi da lui ideata, con queste parole: « ho detto e ripetuto: cadde la cupola alla fine del secolo XII, il ciborio antico ne andò a pezzi, l'altare d'oro dovette soffrire qualche guasto, e fu riconsacrato nel 1196 dall'arcivescovo Oberto da Terzago ». A me non resterebbe, richiamandomi a quanto già dissi, che ripetere: tante parole, tanti spropositi! La cupola non cadde perchè non vi era ancora; il ciborio non andò in pezzi; e l'altare non subì alcun guasto, nè fu consacrato, o riconsacrato da Oberto.

Ciò che vi ha di fenomenale, nella replica del Venturi, è la disinvoltura colla quale egli, per dimostrare che ha ragione, ricorre all'autorità di quegli scrittori, che dal secolo XVII al XIX, hanno sostenuto la tesi, essere il ciborio del IX, anzichè del XII secolo. Il caso è abbastanza curioso, e merita di essere osservato, non tanto per sè stesso, quanto per far conoscere in quale modo si arrivi a scrivere la storia dell'arte.

***

I tre scrittori che il Venturi chiama in suo aiuto sono: il Puricelli, autore del grosso volume *Ambrosianæ Basilicæ Monumenta*, Milano 1645: il Giulini, storiografo di Milano nel secolo XVIII: e Fernando de Dartein, autore dell'opera *Etude sur l'architecture lombarde*, Parigi 1865. Sottratti questi tre scrittori, il Venturi ha creduto senz'altro di cantar vittoria, ritenendomi ormai solo o quasi, a difendere la tesi del secolo IX per il ciborio ambrosiano: ma vediamo, se non dispiace al professore, cosa ne pensino questi scrittori del tiro loro giuocato.

Dice il Venturi: « Anche il Dartein, citato come autorità suprema o quasi dal Beltrami, confessa che sono ben poco decisivi gli argomenti degli storici milanesi che determinano all'anno 835 la costruzione del ciborio »: il che pare al professore sufficiente per far credere che il Dartein sia del suo parere. Ora, non basta di un autore citare solo la frase che accomodi alla propria tesi, sorvolando alle copiose argomentazioni svolte in contrario dal medesimo: poichè il Dartein ha scritto: « on manque de renseignements authentiques sur la date du baldaquin (*du ciborium*): cependant les moines à coule noire, représentés dans l'attitude d'offrir l'édicule à saint Ambroise, donnent lieu d'admettre qu'il est tout au plus de la fin du huitième siècle ». E se il Dartein, nella sua coscienziosa scrupolosità, ha osservato che gli argomenti degli storici milanesi per fissare la data del ciborio all'anno 835 « sont loins d'être décisifs », è perchè quegli storici si basarono specialmente sulle particolarità della barba nelle figure degli altorilievi, mentre per il Dartein ha maggior valore il fatto che « l'érection de l'autel a pu motiver la construction d'un nouveau ciborium, digne d'abriter un si magnifique ouvrage »: ed egli, tanto diligente nello studio dell'architettura lombarda, volle essere così prudente nelle sue conclusioni, da analizzare anche lo stucco di cui sono composte le decorazioni del ciborio, e rilevarne così le differenze fisiche rispetto allo stucco delle decorazioni del secolo XII. Il non esservi un documento decisivo che fissi la data del lavoro all'anno 835, non significa escludere senz'altro ogni elemento di fatto che concorra a riportarci a quella data; e tanto meno autorizza l'inganno di inventare delle circostanze insussistenti, in opposizione a quella data.

Il Venturi, colto in fallo, avrebbe potuto trovare ancora una attenuante, accampando la buona fede colla quale egli accettò la testimonianza del Giulini, il quale scrisse che « nell'anno 1196 rovinò in gran parte la basilica di S. Ambrogio, e singolarmente la cupola di essa ». Il suo sarebbe stato, in tal caso, un errore dovuto alla eccessiva fede attribuita ad uno scrittore del secolo XVIII, senza tener calcolo di quanto, da altri scrittori del secolo successivo, venne sullo stesso argomento detto: poichè, anche il Giulini non è stato immune da inesattezze, sia col fissare all'anno 1196 la parziale rovina della basilica, avvenuta invece vari anni prima, sia coll'accennare ad una cupola, che in realtà non esisteva ancora all'epoca della rovina: ma il Giulini è giustificato dal fatto di essere morto 80 anni prima che si ponesse mano a quel restauro della basilica di S. Ambrogio, in seguito al quale si poterono ricostituire le vicende del tiburio; mentre il Venturi arriva quarant'anni dopo quei restauri, che permisero al Dartein di farci sapere queste importanti notizie: « le tambour primitif était incapable de porter une vôute, ses murailles n'ayant reçu que m. 0.57 d'épaisseur, pour un écartement d'au moins m. 11.40: plus tard, on ajouta la vôute, après avoir épaissi la tour primitive par l'application d'une enveloppe extérieure plus élevée »: il che autorizzò il Dartein a concludere che l'espressione « *et tunc quando aptabatur tiburius ecclesiæ* » usata da uno dei monaci testimonianti nel 1196 « ne peut se rapporter qu'à la trasformation de la coupole ». E si noti come il Dartein siasi dato la pena di accompagnare alla sua dimostrazione, già per sè stessa persuasiva, il sussidio di tavole incise accuratamente, e basate sui rilievi da lui pazientemente eseguiti: ma tutto ciò è fatica sprecata per i novissimi storiografi dell'arte, i quali si limitano a fare incetta di fotografie di monumenti, che non hanno veduto, oppure hanno intravvisto, fra un treno e l'altro della loro vita di commessi viaggiatori . . . in spropositi.

Ma il Venturi, pur valendosi del Giulini in appoggio alla sua tesi, ne svisa le intenzioni, come del resto ebbe a fare per il Dartein, giacchè egli avrebbe dovuto farci sapere almeno come il Giulini, parlando del Ciborio di S. Ambrogio, da lui ritenuto degno di essere anche illustrato in due tavole incise, dice che « fu fabbricato forse nello stesso tempo in cui fu fatto il sottoposto altare, o almeno non molto prima, o non molto dopo »; e poichè l'altare è anche dal Venturi, bontà sua, ammesso come opera del secolo IX, così ognun vede come sia fuor di luogo, per il Venturi, il darsi l'aria di avere dalla sua parte, non solo il Dartein, ma anche il Giulini.

Eppure, non gli parve ancora di aver fatto abbastanza: ha voluto dalla sua parte anche il buon Puricelli, sebbene anche questi abbia presentato, con una diffusa descrizione, il ciborio come opera del IX secolo, accompagnandovi quattro tavole incise. A dire il vero, poichè il Puricelli espresse tale parere senza quelle cautele che la critica moderna ha suggerito al Dartein, e vi ha insistito più di quanto abbia fatto il Giulini, così doveva sembrare abbastanza arduo il proposito di far dire al Puricelli che il ciborio, da lui illustrato come opera del secolo IX, fosse stato rifatto nel secolo XII. Ma per il Venturi non vi è ormai ostacolo alcuno a che la prestidigitazione invada il campo chiuso della storia dell'arte, e ne rallegri talvolta la monotona serietà.

Il Puricelli, dopo di avere riferito le testimonianze dei monaci che nel 1196 ricordavano lo spostamento degli stalli del coro, effettuato « *quando aptabatur tiburius ecclesiae* » non ha omesso di spiegare cosa si dovesse intendere per tiburio, osservando: « *cæterum ejusmodi partem ita tunc refectam existimamus, ut ejus loco Culmen ac fastigium seu pinnaculum illud extruxerint, quod 13ª testis, idiomate nostrati hodieque usitato* TIBURIUM, *appelabat tunc aptatum* ». E, per chi avesse ancora dubitato di tale spiegazione, il Puricelli dopo di avere accennato alle lagnanze dei monaci per il fatto che l'arcivescovo Filippo aveva otturate le arcate laterali agli stalli del Coro, affinchè potessero reggere il peso della cupola allora aggiunta — il che aveva diminuito la luce del coro (*murus qui factus est sub tiburio præstat obscurationem in Choro*) — aggiunge quest'altra spiegazione del tiburio « *quo videlicet utrumque oppletum intercolumnium ambo itidem illa Basilicæ lateræ redderet firmiora, Culminique*

sive Tiburio suffulciendo magis idonea »: vale a dire — tradurrò ad uso del Prof. Venturi — « vennero ostruiti l'uno e l'altro degli intercolonni affinchè quei due muri della Basilica fossero in pari grado più robusti, e meglio adatti a sostenere la parte più alta della copertura, ossia tiburio ».

Il Venturi però non si sgomenta: il *tyburium* cos'è, si domanda? « Luca Beltrami non lo ha chiesto a sè stesso, ed ha fatto male, perchè *tyburium*, o *Tegorium* o *Ciborium*, è una stessa cosa: questo lo persuaderà, speriamo, ad essere più cauto, a leggere bene, o a imparare a leggere ». E pensare che in più di vent'anni di carriera, io avrei scritto *tiburio* qualche centinaio di volte, senza domandare a me stesso cosa significasse questa parola, in attesa che me lo dicesse il professore! Ma occorreva almeno dare un simulacro di prova a quell'ingenuo che deve essere il lettore, nel concetto del Venturi: e la prova ha dovuta fornirla il buon Puricelli, perchè il « *Culmen ac fastigium seu pinnaculum quod idiomate nostrati usitato Tiburium appellabatur* » altro non è che il Ciborio. Povero Puricelli! Affannarsi a descrivere il ciborio e ad illustrarlo, chiamandolo sempre *tribuna* anche sulle tavole incise; spiegare ripetutamente che Tiburio altro non è che il *Culmen*, ossia la parte più alta del tetto secondo Virgilio, il *Fastigium*, ossia il frontispizio del tetto di un edificio sacro, secondo Cicerone e Tito Livio, il *pinnaculum*, ossia il coronamento di un monumento sacro nei bassi tempi, per ridursi ad essere il paracadute degli errori di un professore che ha già scritto un volume sull'arte latina sino a Giustiniano!

Così, dei tre autori che hanno parlato del Ciborio di S. Ambrogio con particolare cura, accompagnando alle loro descrizioni i disegni, e convennero — o in base alla tradizione, o in base al complesso dei vecchi documenti, oppure in base ai dati di fatto — che debba trattarsi di un'opera d'arte del secolo IX, il Venturi ha tentato invano, colle inesatte ed incomplete citazioni, di assicurarsi l'appoggio alla tesi del secolo XII. Egli rimane solo coi suoi spropositi, ch'egli si è impegnato, per dichiarazione sua, di riprodurre nel suo terzo volume, annunciando il quale egli mi dice, con aria di trionfo: « aspetti, aspetti, che gli darò torto » le quali vittorie annunciate in tempo futuro, mi hanno sempre fatto l'effetto di guasconate.

È doloroso che a persone così deficienti di coltura rimanga affidato l'insegnamento dell'arte; poichè la coltura non può consistere nello scartabellare manuali di storia per trovarvi una traccia intorno alla quale accatastare tumultuariamente citazioni e spropositi: e ben a ragione il Dartein scriveva, in merito a questi mestieranti della storia dell'arte, che « essendo estranei alle cognizioni relative alla costruzione, pronunciano e stampano termini tecnici attribuendo loro un significato ristretto alla forma esteriore, oppure un significato negativo o falso, in quanto riguarda la funzione organica delle varie parti architettoniche, cui quei termini si riferiscono: i problemi costruttivi non esistono per loro, e la loro ignoranza viene aggravata, presso i più avveduti di loro, da quella diffidente prudenza che li spinge ad evitare gli argomenti scabrosi, sui quali si corre troppo pericolo di dire delle sciocchezze ».

LUCA BELTRAMI.

P. S. — Il Prof. Venturi, decisosi ad anticipare il suo parere sulla decorazione della *Sala delle Asse* « trasformata quasi in *Gambrinus Halle*, senza rispetto alle traccie lasciatevi dal sommo maestro a cui si sono sostituite, per volontà del Beltrami e con suo compiacimento, foglie verdi tagliate con le forbici sull'azzurro stridente, un effetto acre di tinte, senza lucentezza, fatica da imbianchino » conchiude: « meglio gli antichi guasti! Meglio i buchi, lo scialbo, il salnitro, la fuligine! ». Il Venturi ha dimenticato la saviezza del proverbio: non parlar di corda in casa dell'appiccato: egli che ha patrocinato il famigerato restauro della cupola del Correggio nel S. Giovanni di Parma: il padre Zappata ha lasciato qualche allievo. Non mi riesce possibile di apprezzare il paragone fatto dal Venturi, la mia erudizione non essendo così universale, da comprendere le *Gambrinus Halle*: ad ogni modo egli è troppo esigente nel richiedere, da un *imbianchino*, un azzurro di cielo che possa appagare chi, nella cupola di Parma, data in bucato, osò vedere « colori che sembrano stillati da tramonti autunnali ».

L. B.

A proposito di un Concorso accademico

Polifilo, nell'ultimo numero di questa *Rassegna d'Arte*, a proposito del programma di concorso pubblicato dall'Accademia di Brera per il nuovo Campanile di S. Marco, mette alla pari due casi: quello toccato al Campanile lo scorso anno, e quello toccato al Palazzo ducale di Venezia nel 1577.

I due casi si somigliano come un uomo morto somiglia ad un uomo vivo. Il Campanile venne giù quasi tutto intero, tanto che a ricostruirlo bisogna, per forza, cominciar dalle fondamenta. Si può rifarne un altro; ma il vecchio è morto e sepolto.

Invece il Palazzo ducale fu danneggiato sì dall'incendio, massime in una parte dei tetti, dei soffitti e dei dipinti; ma rimase in piedi saldissimo e più vivo che mai. Infatti Antonio Dal Ponte, che poi lo restaurò, potè scrivere: *Tutte le muraglie hanno patito poco.* E delle pietre *scottate dal fuoco* dice che *si possono mutar facilmente.* Due anni dopo, Francesco Sansovino stampava: *Il palazzo pubblico di Venezia è la più forte e la più ferma fabbrica ch'io abbia giammai veduto in qualsivoglia parte d'Italia.* Quegli architetti dunque, i quali volevano cogliere l'occasione per rifare in stile cinquecentesco il palazzo, avrebbero dovuto principiare dall'accopparlo, buttandolo a terra. Non si ispiravano alla coltura loro contemporanea; si ispiravano ai pregiudizi classici e all'ambizione propria.

Ma qui è necessario ricordare come il programma di concorso parli di *coltura*, non d'*arte* o architettura nostra contemporanea. Dove è l'architettura nostra contemporanea? Si fanno dei buoni tentativi, ci sono delle tendenze varie e vivaci; ma l'architettura contemporanea dov'è? Come si poteva mai chiedere ai giovani di ispirarsi a ciò che oggi non esiste affatto?

La *coltura* è un'altra faccenda. Bisognerebbe esser ciechi d'intelletto per negare che il secolo nostro abbia, in generale, una coltura più indagatrice e più larga di quella d'ogni altro secolo precedente. Tutti coloro i quali vogliono andare innanzi in qualsiasi disciplina, devono ispirarsi al *sentimento vivo della coltura contemporanea.* Il programma dell'Accademia di Brera non dice altro.

Quarant'anni addietro, quando le ricerche storiche non procedevano, come ora, con sottile spirito d'investigazione, quando la critica non era così acuta e così incontestabile, Luca Beltrami, non ostante al suo grande ingegno e alla sua vasta dottrina, non avrebbe potuto restaurare in ogni minuta parte ammirabilmente il Castello di Milano, come oggi fa. Giacomo Boni, quarant'anni addietro, non avrebbe saputo sì compiutamente resuscitare le vetuste civiltà romane, offrendole allo studio degli archeologi e all'ammirazione di tutti. Giuseppe Sacconi, quarant'anni addietro, non sarebbe riescito a ravvivare così nobilmente e così modernamente le architetture dell'Italia antica, dando al nostro paese un monumento degno dell'Italia nuova.

Questa, questa soltanto è la *coltura* cui si riferisce il programma di concorso pubblicato dall'Accademia di Brera. Io ne posso far fede.

CAMILLO BOITO.

Corrieri Artistici.

VIMERCATE

Credo di far cosa grata ai lettori della *Rassegna* e agli intelligenti d'arte, segnalando loro un affresco del trecento esistente nell'ex convento di S. Francesco (ora proprietà Banfi) di questo paese, che io, nel corso delle mie ricerche per uno studio sui *Contadi rurali del milanese*, trovai ricordato dal Giulini (1) e potei identificare.

Si trova precisamente in uno stretto andito, all'estremità di un lungo portico, unico avanzo dei portici ancora segnati e che chiudevano ai lati il cortile del convento; portici che con lodevole pensiero verranno quanto prima ridotti allo stato primiero, come mi si disse.

L'affresco è sulla parete est dell'andito, un metro sopra il suolo, chiuso in cornice di legno di m. 2,85 per 2,15. È diviso nettamente in due quadri da una colonnina di cm. 8 in larghezza, dipinta a volute di color forte. Nel quadro a destra di chi guarda (m. 1,60 per 2,12) è dipinto un Crocifisso con a lato le due Marie: il primo molto sbiadito, eccetto nei capelli, e profanato da un pennello volgare sul costato e sulla faccia; delle seconde, l'una similmente profanata e sbiadita e l'altra in buon stato. Nel quadro a sinistra (m. 1,17 per 2,15) sono le effigi di due sante, in buonissimo stato; l'una in abito monacale (probabilmente S.ta Teresa) con un libro in mano, e l'altra pure con un libro in mano, coperta da un gran manto scendente dalle spalle (probabilmente S.ta Francesca Romana). Tanto il crocifisso che i santi sono al naturale.

Nell'estremo di tutto l'affresco, verso il suolo, sono visibili gli avanzi oggi indecifrabili di una iscrizione dipinta, che il Giulini lesse e che suonava così: (2) " *Istud altare cum picturis que sunt in ista pariete fecit fieri Dominus Guidolus Pixis tunc vicarius generalis totius Martexane prodomino mediolani... MCCCLIIII* ". Spero che qualcuno, meglio fornito di me di cognizioni artistiche, si invogli di visitare e riprodurre questo dipinto che il Giulini stesso novera tra i più antichi del milanese e che io ben volontieri avrei qui mostrato, se la infelice sua posizione non ne avesse impedita la riproduzione con macchina fotografica comune.

L'Ing. Enrico Banfi, da persona intelligente qual'è, non appena seppe della rarità e preziosità del dipinto, in questi giorni lo fece coprire da una grande custodia in vetro che lo difende dalle ingiurie del tempo e dei passanti, e che ne fa meglio apparire la grazia e il pregio.

Segnalo poi l'esistenza di una terracotta, pure in detta casa, malconcia è vero, e che probabilmente risale al secolo XII circa, perchè posta sulla facciata della primitiva chiesa di S. Giacomo dei Pellegrini (ora tienile), che dalla costruzione appare contemporanea a quelle di Galliano e di Agliate.

Inoltre registro tre altri affreschi: il primo (m. 0,91 per 1,45) in buono stato, rappresentante *Maria della Seggiola* con un bambino al petto e un libro in mano, con la data 1571 (casa colonica Oggioni); il secondo sulla parete esterna di detta casa, ampio, diviso in due quadri, col nome dei santi senza data e mal conservato; il terzo (m. 0,89 per 1,13) un po' sbiadito, rappresentante *Maria col Divino Infante* e con le date *1583 a di 5 Agos.* (casa colonica Ponti). Un affresco, identico a quest'ultimo, è sulla seconda colonna a destra nel santuario della B. V., trasportato colà insieme a qualche altro, da una cappella privata nella casa parocchiale. Altri affreschi senza veruna indicazione, trovansi nella chiesa di S. Antonio (costruita nel 1626).

Memorie artistiche pregevoli furono poi rinvenute in lavori di scavo. E così nella casa Acquati (ricordata per una epigrafe, dal Mommsen) (1) insieme a parecchie monete si rinvenne una daga egregiamente fregiata, con impugnatura d'osso, in istato ottimo.

Speriamo che gli scavi per la tombinatura generale del paese diano alla luce qualche antichità pregevole, giacchè io so bene che anche nella casa colonica Oggioni, vicino alla strada, fu pochi anni or sono rinvenuto, alla profondità di circa un metro, un pavimento a mosaico bianco del quale però sfuggirono i particolari. Vimercate, borgo di una certa importanza storica, merita quindi speciale menzione anche per qualche traccia artistica, e se ci sarà chi vorrà raccoglierne le foglie sparse, non farà certo opera vana.

Ezio Riboldi.

(1) Giulini, *Memorie di Milano e Campagna* Ediz. Colombo 1856, v. V, pagina 386 e sg.

(2) Giulini, *Op. Cit.* L'iscrizione non è, come si vede, riferita per intero dal Giulini stesso.

(1) Mommsen. *Corp. Ins. Lat.*, vol. V, n. 5726.

Bibliografia

Il comm. **Rodolfo Lanciani** si prepara a pubblicare la *Storia degli Scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di Antichità* dal secolo XI al 1370.

Scopo di questo lavoro, pel quale ha impiegato venticinque anni di preparazione bibliografica e archivistica, è quello di presentare un quadro possibilmente completo delle indagini e delle scoperte di antichità fatte in Roma e sue vicinanze dal 1000 in poi: come pure di dare notizie inedite, e poco note, sulla formazione e dispersione delle raccolte romane d'arte e di antichità. Con l'aiuto di queste notizie, accompagnate dalle licenze di esportazione, si potrà ritrovare l'origine di moltissime opere d'arte provenienti da Roma, che oggi adornano i musei d'Italia e dell'Europa.

Il campo di queste notizie è limitato, topograficamente, a Roma, Ostia, Porto, Alsio, Castronovo, Veio, Nomento, Tivoli, Palestrina, Tusculo, Albano, Ariccia, Lanuvio, Lavinio, Ardea e Anzio. Cronologicamente poi è limitato all'anno 1870 e alla cessazione del dominio pontificio. Oltrepassare tale data equivarrebbe a ripetere notizie che tutti possono ritrovare nel *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale*, nelle *Notizie degli Scavi*, e in tanti altri periodici contemporanei.

Il Lanciani non pretende presentare agli studiosi un lavoro assolutamente completo. Anche oggi, dopo un quarto di secolo di ricerche, non gli avviene di aprire un nuovo libro o di penetrare in un nuovo archivio senza imbattersi in qualche notizia, della quale non aveva altrimenti preso appunto. Data questa condizione di cose, nasce per lui l'alternativa, o di continuare a raccogliere pel resto della vita, con la probabilità che il frutto di tante fatiche vada disperso; ovvero di pubblicare il già messo in disparte, che è moltissimo. Infatti lo schedario, sul quale è fondata questa *Storia degli scavi e dei musei*, forma già una biblioteca di novantacinque grossi volumi, nove dei quali contengono 18369 estratti dall'archivio di Stato, otto contengono 6352 estratti dall'archivio Capitolino, trentatrè contengono circa 6000 schede topografiche; due si riferiscono alla storia della Rovina di Roma; cinque a musei, gallerie e biblioteche; undici a scavi e licenze d'esportazione; due agli scavi di Ostia. Gli ultimi ventisei volumi conten-

gono carte topografiche, epigrafiche e archeologiche provenienti dagli archivi Visconti e Vespignani, e dalla raccolta di Pietro Pieri. Tutto questo materiale è stato raccolto in Italia, Francia, Belgio, Olanda, Sassonia, Prussia, Svizzera e Inghilterra, personalmente dall'autore; in Ispagna, Svezia, Austria e Russia per mezzo di autorevoli corrispondenti.

L'ordine adottato nella formazione dei volumi è il cronologico, scopo del lavoro essendo la Storia degli scavi, e non un trattato di Topografia. Ma gli studiosi i quali ricercassero notizie relative a uno speciale monumento, o a uno speciale museo della città, possono valersi degli indici copiosissimi, in calce a ciascun volume. Gli indici abbracciano sei sezioni che sono: Topografia antica — Topografia medievale e moderna — Chiese — Musei, Gallerie e Biblioteche — Varia — Nomi proprii.

Il Lanciani ha affidato la vendita esclusiva di quest'opera alla Ditta libraria Ermanno Loescher e C. di Roma, 307 Corso Umberto I. Il prezzo del vol. (in-4, di pag. 272) è per Roma di L. 12, — per l'Italia, franco di porto, di L. 12,50 — e per l'estero di Lire 13.

= **Luca Beltrami** ha pubblicato la relazione da lui fatta, per incarico del Collegio degli Ingegneri ed Architetti di Milano, *Per la difesa dei nostri monumenti.* Egli ha tenuto quest'ordine: Prima provvedimenti a tutela del patrimonio artistico — Circostanze che condussero all'istituzione degli Uffici Regionali — Prime difficoltà opposte al regolare loro funzionamento — Alcuni esempi d'irregolarità nelle nomine del personale — Diversa gravità nelle conseguenze dei favoritismi nei pubblici servizi — Provvedimento essenziale per rimediare alle condizioni attuali — Erronei concetti sulla entità dei mezzi occorrenti alla conservazione dei monumenti — Deficenza dei mezzi attuali e cause che a questa concorrono — Mancanza di retto criterio nel valutare la importanza del patrimonio artistico della nazione — Preoccupazioni per l'avvenire di tale patrimonio — Provvedimenti necessari a rafforzare l'azione di tutela — In merito ad alcune osservazioni della Giunta del Bilancio — Erroneo apprezzamento della Giunta riguardo agli Uffici Regionali — Conclusione.

Le verità che il Beltrami raccoglie ed espone sono pur troppo dolorose, specialmente laddove parla dell'isufficienza del personale; della poca conoscenza dei fatti e delle conseguenti contraddizioni imputabili alla Giunta del Bilancio. Nè il Beltrami si arresta alla critica, come sogliono in genere quelli che non hanno idee chiare, ma indica i provvedimenti necessari a tutelare il patrimonio artistico italiano.

1. Riordinare la istituzione degli Ispettori circondariali dei monumenti e scavi, sostituendo all'attuale nomina a vita il periodico loro rinnovamento o riconferma in base alla propria capacità, attività, mettendo gli Ispettori in diretto rapporti cogli Uffici Regionali, per modo da farne i rappresentanti dei rispettivi circondari.

2. Riordinare la istituzione delle Commissioni provinciali conservatrici dei monumenti, provvedendo al regolare rinnovamento o riconferma dei loro componenti, ed attribuendo meglio l'efficacia al loro funzionamento, oggidì soggetto al beneplacito dei R. Prefetti che ne sono i presidenti.

4. Procedere alle nomine e riconferme degli Ispettori e dei membri delle Commissioni Conservatrici rappresentanti del Governo, in base al parere ed alle proposte degli Uffici Regionali.

4. Riorganizzare gli Uffici Regionali, assegnando loro un Regolamento che stabilisca le modalità della loro costituzione e del loro funzionamento e determini i rapporti con tutte le istituzioni attinenti alle tutele dei monumenti. Nei riguardi del personale, precisare le norme occorrenti a constatare la capacità, in relazione ai compiti assegnati alle varie categorie degli impiegati: rispettare i diritti di anzianità tenendo calcolo ad un tempo dei meriti e deferendo al parere collettivo dei direttori degli uffici, le nomine e le promozioni. Come disposizione transitoria — allo scopo di raggiungere il necessario riordinamento del personale adibito agli Uffici Regionali — rivedere lo stato di servizio d'ogni impiegato, verificandone l'attitudine al compito cui attende, per modo da effettuarne la più conveniente ed equa assegnazione.

5. Determinare i rapporti fra la Direzione Generale delle Belle Arti e gli Uffici Regionali, per modo che, pur riservando a questi la conveniente libertà d'azione, si potrà esercitare una efficace azione di vigilanza sul loro andamento, sia con periodiche ispezioni, sia col riunire i Direttori a discutere le più importanti questioni d'arte.

Riformare l'attuale compilazione del Bilancio nella parte riguardante le Belle Arti, per modo da rendere più evidenti le varie assegnazioni, togliendo ogni ragione d'incertezza e di equivoco sulle medesime, cosicchè tutte le partite di spese riguardanti la conservazione dei monumenti del Regno si trovino liberate dagli elementi che non hanno diretta attinenza a tale compito e si possa, meglio che per il passato, studiare il loro riparto e rilevarne la insufficienza.

7. Rafforzare sensibilmente, in relazione alle risultanze delle suesposte riforme, l'assegno ordinario per la conservazione dei monumenti, tenendo al tempo stesso presente la eventualità di assegni straordinari per fronteggiare le maggiori spese impreviste a tutela del patrimonio artistico della nazione.

= **Luigi Rizzoli** *jun.* « *Due bassorilievi in bronzo di Giovanni Dal Cavino* » (nel *Bollettino del Museo Civico di Padova* n. 5-6, Anno V (1902). I due bassorilievi, secondo la tradizione, ornavano fin dal 1552 l'arco della porta di S. Benedetto in Padova ed ora si conservano nel Museo Bottaini. Rappresentano di profilo le teste di due illustri letterati del secolo XVI, Andrea Navagero nobile veneto e Girolamo Fracastoro, medico veronese, poeta e lettore di logica nell'Università di Padova.

Per ragioni di confronti il Rizzoli li attribuisce al celebre medaglista Cavino. Seguono all'interessante articolo documenti sul Cavino tratti da antichi *estimi* del secolo XVI.

= **Giuseppe Lipparini** « *Chiese urbinati del Trecento* » (studio d'arte) nel fascicolo V nella *Rivista Ligure* con ill. È uno studio geniale riassuntivo (che perciò non ha la pretesa di dir cose nuove ricercate negli Archivi in un esame di raffronto coi monumenti d'altrove) intorno agli edifici religiosi che ad Urbino abbondano per quel periodo. Ma avremmo preferito che lo scrittore approfondisse di più il suo studio senza parlarci dei quadri e delle decorazioni interne di S. Francesco e nella porta di S. Domenico che sono di tanto posteriori al periodo scelto per soggetto al suo articolo.

= La *Revue Alsacienne illustré* di Strasbourg annunzia la prossima pubblicazione de *La Vie de la Vierge*, monografia di **Jules Guiffrey** su *les tapissiers de la cathédrale de Strasbourg*. L'opera sarà corredata dalla riproduzione fototipica delle 14 tapezzerie.

= I fratelli Bocca hanno pubblicato *Leonardo da Vinci e i Problemi della Terra* di **Mario Baratta**.

= Nel *Fanfulla della Domenica* (num. 43 e 44) **Arduino Colasanti** pubblica uno studio *Attraverso le Gallerie fiorentine*, discutendo diverse attribuzioni.

= Nella *Cronique des Arts et de la curiosité* supplemento alla *Gazette des Beaux Arts*, **Marcel Reymond** esamina lo studio di Luca Beltrami sugli *Avanzi della Basilica di S. Maria in Aurona a Milano*.

= Un'elegante e finissima placchetta ed un grosso volume sono i segni durevoli lasciati dall'*Ateneo di Brescia* a far fede della commemorazione del suo primo secolo d'esistenza. La placchetta è del Jonshon di Milano; il volume dovuto alla tip. Apollonio contiene molte illustrazioni di ritratti e di edifizi. Il testo è di **Giuliano Fenaroli**.

= L'Umbria non è soltanto una terra maravigliosa per cose d'arte, ma è anche feconda d'intelletti che le sanno studiare e celebrare. Eccoci infatti d'innanzi varie pubblicazioni che ci vengono da Perugia e da Terni.

= **Giulio Urbini** sotto il titolo di *Prose d'Arte e d'Estetica* (Perugia, G. Guerra ed. 1902), ha raccolto diversi studi e discorsi da lui già fatti per solennità artistiche. Il primo *L'arte nelle tradizioni e nell'avvenire d'Italia* contiene osservazioni di non comune valore, passate dopo in altri scritti senz'allusione all'Urbini. Un altro studio, basato sopra ricche osservazioni ed esposto con

Ditta FRANCESCO AIROLDI

Deposito e Vendita: **Via Armorari, 5**

Stabilimento e Studio: **Corso Buenos Ayres** (*già Loreto*) *N. 59.*

Mobili artistici in stile e fantasia: Cornici d'ogni genere (specialità per pittori)

Specchiere, Oggetti diversi d'ornamento di Chiesa, Appartamenti, Teatri, ecc.

ESPORTAZIONE

Stabilimento Artistico per le riproduzioni fotomeccaniche.

Impresa di Vendite

A. GENOLINI

6, Via Giulini - MILANO - Via Giulini, 6

VENDITE AL PUBBLICO INCANTO
di Collezioni d'Arte Antica e Moderna
Mobilio di Appartamenti

Esposizione permanente e Vendita all'amichevole

di Antichità e Belle Arti, Monete e Medaglie, Bronzi, Armi, Quadri, Mobili, Arazzi e Stoffe, Vetri Maioliche, Marmi, ecc., ecc.

Le sale dell'Impresa Vendite sono aperte al pubblico tutti i giorni dalle ore 9 alle 17.

KOH-I-NOOR

Matite nere finissime in 16 graduazioni

per Artisti, Ingegneri ed Architetti

Specialità delle premiate Fabbriche di **L. & C. HARDTMUTH**

(Vendonsi nelle principali Cartolerie del Regno)

Esposizione Universale Parigi 1900 GRAND PRIX la più alta onorificenza

BUDWEIS-VIENNA

Anno III. - N. 4 Milano: Aprile 1903

RASSEGNA D'ARTE

Commissione Direttiva:

Solone Ambrosoli — Guido Cagnola — Francesco Malaguzzi
Corrado Ricci — G. B. Vittadini

Sommario:

Giorgio Le Brun: Breughel il Vecchio *(con tre incisioni)*. — Enrico Caviglia: La Roccella del Vescovo di Squillace *(con sette incisioni)*. — Francesco Malaguzzi Valeri: La chiesa di S. Raffaelle in Milano e i disegni del Pellegrini *(con quattro incisioni)*. — Isabella Errera: La stoffa di Modena *(con undici incisioni)*. — Bibliografia — Cronaca.

Abbonamento annuo:
nel Regno 10 *Lire*
per l'Estero Lire 11.

Direzione e Redazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

Editori MENOTTI BASSANI e C. - Milano
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

Cronaca.

Il crollo del Campanile di S. Marco

La relazione ufficiale e le proteste.

Nel *Bollettino Ufficiale* del Ministero della P. Istruzione è apparsa la *Relazione della Commissione d'inchiesta per determinare le cause e stabilire le responsabilità sulla caduta del Campanile di S. Marco in Venezia.* Porta la data del 25 novembre u. s. e le firme dei tre ingegneri Nicola Coletta, Cesare Ceradini e Guglielmo Calderini.

Nella prima parte vi si riassume la storia dei danni naturali sofferti nei secoli scorsi dal campanile e dei restauri conseguentemente subiti. E' una storia incompleta e priva dei richiami necessari per verificare le citazioni, ma sufficiente a provare che il campanile ne ha sofferto di tutti i colori.

La seconda parte riguarda ai ristauri moderni e più specialmente a quelli fatti da persone che vivono e quindi possono essere colpite dalla relazione stessa. Intanto stabilisce che in nulla hanno ceduto le fondamenta e che quindi nessuno può ritenerle cagione del crollo.

Segue un ragionamento, per così dire, *laterale*, inteso a scusare in parte la cecità o disavvertenza o negligenza degli uffici preposti alla conservazione dei monumenti, mostrando quanto fosse radicato, anche in persone *tecniche*, l'idea della saldezza incrollabile del campanile.

Infine esamina la serie degl'indebolimenti recenti, sino al taglio fatto nella loggetta, per arrivare a questa

Conclusione. — Da quanto si è esposto la Commissione sottoscritta viene nella seguente persuasione:

« Non poteva esser dubbio, dalle notizie antiche delle cronache e della storia nonchè dai fatti moderni, che il campanile di S. Marco si trovava in condizioni anormali di sicurezza; e ciò doveva esser noto in modo completo e doveva formare oggetto di meditazione e di studio, innanzi tutto, a coloro che erano preposti alla conservazione del monumento.

« D'altronde non deve certo trascurarsi il fatto che persone espertissime della costruzione abbiano potuto pensare, fino a poco fà che il campanile, ad onta di tante tristi vicissitudini e di tanti rimaneggiamenti subìti, si trovasse in condizioni, da non dar luogo alla menoma preoccupazione sulla sua stabilità. Come pure non deve tacersi di far rilevare che, a catastrofe accaduta, è certo facile riconoscere le ragioni che l'hanno determinata, perchè ogni causa viene agevolmente in chiaro dagli effetti prodotti, mentre assai più oscuro si presentava il quesito di prevedibilità, quando la torre, ad onta di manifesti segni di deperimento, si addimostrava pure in apparenza del migliore stato, di solidità.

« Ma tutte queste considerazioni si possono scusare in qualche modo ed alleggerire le responsabilità, ed anche allegarle, in parte al di fuori, non valgano ad assolvere coloro, cui spettava per dovere di ufficio la conservazione del monumento; i quali, dai diuturni lavori di restauro, dovevano essere portati a pensare alle condizioni minacciose del campanile e dovevano preparare in tempo debito, gli opportuni è sicuri ripari.

« Nè crede la sottoscritta Commissione che maggior carico debba farsi all'uno piuttostochè all'altro dei due uffici tecnici; inquantochè, se quello della *fabbricieria*, il quale più direttamente curava la conservazione della torre, doveva delle condizioni statiche di questa aver miglior conoscenza, l'*ufficio regionale* invece quella stessa conoscenza avrebbe dovuto procurarsi, almeno allora, quando si accinse ad eseguire quella malaugurata traccia orizzontale, sopra la loggia del Sansovino, che, come si è dimostrato, fu la causa determinante il crollo del campanile ».

***

Fin qui la relazione che, com' era da aspettarsi, ha provocato le difese e le dichiarazioni di parecchi dei colpiti direttamente o indirettamente. E queste a noi piace di raccogliere anche perchè contengono dati di fatto.

Il primo (ed era naturale) a risentirsene è stato l'architetto Domenico Rupolo, il quale ha scritta la lettera che qui riproduciamo quasi integralmente:

" Sin dal 1898 era stato redatto dall'Ing. Rosso addetto a questo R. Ufficio regionale, e da alcuni mesi approvato dal Ministero, un progetto di restauro, al coperto plumbeo della Loggetta per ovviare ai danni prodotti dallo stillicidio e dalle infiltrazioni. Comandato per l'esecuzione del progetto dell'Ing. Rosso, mi recai con alcuni operai del Palazzo Ducale sul luogo e nel giorno 15 u. s. detti mano al lavoro di rimozione delle lastre di piombo che coprivano la Loggetta. Sin dall'inizio, io aveva notato alcune vecchie fenditure interessanti la muratura della torre, ma sapendole di vecchia data divideva con tutti la credenza della assoluta stabilità del campanile, tanto più che le ultime Commissioni furono sempre interrogate sull'estetica del campanile e mai sulla statica.

" Il giorno 7 luglio, stando per caso provvidenziale appoggiato alla muraglia, mi accorsi che questa si scuoteva ai soli colpi di martello, col quale si fissavano i chiodi nel tavolato della copertura plumbea della Loggetta stessa, non solo, ma che internamente quei piccoli colpi facevano cadere i calcinacci dalle vôlte interne. Il fatto mi impressionò sinistramente, e dopo un esame accurato e severo, esposi le mie impressioni e le mie apprensioni al cav. Berchet direttore dell'Ufficio regionale ed al suo consiglio di farne avvertito il comm. Saccardo architetto del campanile e della Basilica, risposi che l'avevo già fatto a mezzo del suo capo muratore il quale mi riportò il giorno seguente la risposta dell'architetto comm. Saccardo che precisamente suonava così: " Non si dia pensiero giacchè son cose vecchie che io conosco benissimo ". Questa rassicurante risposta mandatami da chi aveva in custodia la torre da oltre un trentennio valse naturalmente a tranquilizzarmi, ma per maggior sicurezza (era la prima volta che mi occupava di quel monumento) feci adattare alcune spie di vetro attraverso le fenditure; ed il giorno seguente (9) potei constatare che tutte erano intatte, tolta una, che verso la settima finestra segnava insensibilmente.

***

" Non vedeva pericolo immediato; pure tuttavia ho insistito perchè il cav. Berchet scrivesse al comm. Saccardo informandolo del progressivo allargarsi delle vecchie fenditure e gli domandasse un sopraluogo; il che fu fatto, ed il giorno 10 ricevevo dal comm. Saccardo codesto biglietto:

" Caro Sig. Prof. Rupolo,

" Quest'oggi devo fare una gitarella a Chioggia, sarà per domani
" alla stessa ora, ho anche da parlarle per una commissione.
" Saluti cordialissimi del suo affez.

" firmato Ing. arch. Pietro Saccardo "

10 luglio 1902.

" Egli invece venne nella sera del 10; ascendemmo insieme la torre, e dopo di aver proceduto ad un rigoroso esame mi tranquillizzò affermandomi che non esisteva pericolo alcuno. Ma disgraziatamente il giorno susseguente (11) tre spie di vetro erano rotte; il fatto m'impressionò così che ne detti nuovo avviso al cav. Berchet mio direttore; ed in seguito a ciò il giorno 12 l'architetto Saccardo assieme allo stesso Berchet procedettero ad un nuovo e coscienzioso esame e nuovamente esclusero ogni pericolo, decidendo però che venisse eseguito un immediato restauro imbevendo le vecchie fenditure con cemento e sabbia ed otturando con muratura a mattoni parecchie cavità praticate in remote epoche nei muri perimetrali lungo le rampe interne e di sostituire le spie di vetro con spie di gesso per aver campo di misurare con la maggior possibile esattezza l'importanza del movimento; e nella sera del 12 (sabato) potei constatare con grande sollievo che le spie summenzionate erano intatte, meno una che segnava insensibilmente.

" Domenica sera invece in seguito ad un sopraluogo del commendatore Saccardo, dell'Ing. Torri. capo del Genio Civile e dell'architetto cav. Berchet ricevetti il seguente ordine (che portava la data domenica ore 7 pom.).

Venezia, 13 luglio 1902

" L'Architetto Saccardo mi ha fatto sapere che con l' ing. capo
" Torri ha combinato una provvisoria ritenuta metallica angolare
" esterna allacciata punti di resistenza mediante due ordini di tiranti
" tondi ortogonali serrati a vite.

" Approvo pienamente e raccomando che sia applicata senza
" fallo domani mattina per tempissimo, perchè le fenditure crescono
" a vista d'occhio. Bisogna quindi fare l'impossibile. Saccardo infor-
" merà chi è il fabbro che sarà domattina sul posto e credo che le
" viti siano ordinate da Sayet.

" *firmato* Berchet "

" Nella prima mattina del lunedì ascesi assieme agli operai, al campanile. Le spie erano tutte spezzate e con un distacco massimo di tre quarti di centimetro. Ebbi immediatamente la visione della rovina.

" Tutto era finito!

" Con la febbre e con l'animo in sussulto volai dall' ing. Saccardo, informandolo dell'inutilità e della impossibilità di qualunque tentativo. Insieme fummo dal Prefetto per telefonare all' Arsenale e tentare nell' imminenza del pericolo, un' ultimo mezzo disperato. Sopraggiunsero intanto l'ing. Torri ed il cav. Berchet ed in attesa di una risposta dall'Arsenale proposi di recarci in piazza per un nuovo esame. Ma appena giunti colà la rovina mi apparve irreparabile ed imminente.

" Tuttociò che potei fare fu d'impedire che la Commissione ascendesse il campanile come si preparava a farlo, di farne uscire un vecchio (che credo fosse addetto al servizio del campanile) che incosciente del pericolo stava seduto tranquillo nella cucina del custode e far sì che venissero allontanati i cittadini.

" Poi un fragore immenso e sordo e le tenebre complete.

" Le mie giustificazioni son queste.

" Era mio compito unico, quello di rimettere una nuova copertura plumblea sul tetto della Loggetta. Per far ciò doveva levare, nel

" INTIMUS " in 5 gradazioni
Matite nere finissime per Artisti, Ingegneri ed Architetti * * * * * * * *
In vendita presso le principali Cartolerie.
Chiedere sempre la Marca di fabbrica (2 martelli incrociati)
JOHANN FABER - Norimberga.
Premiato in tutte le Esposizioni.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO III MILANO - Aprile 1903 N. 4

BREUGHEL IL VECCHIO — La parabola dei ciechi (*R. Museo Nazionale di Napoli*).

Breughel il Vecchio

Tanto e così bene fu già scritto su questo artista dalla critica erudita, che non solo non ho la pretesa di aggiungere gran che di nuovo a quanto essa ci raccontò di lui, ma neppure mi sento da tanto da seguirla in ogni sua più recente rivelazione. Così non intendo far vana pompa di documenti che altri scoprirono; ma dacchè qui si conviene onorare la buona pittura, dirò sopratutto dell'opera di Breughel il Vecchio.

Nacque a Breughel presso Breda, verso il 1525, e secondo Van Mander da semplici contadini. La sua vocazione imperiosa trionfò delle ostilità famigliari e lo condusse ad Anversa dove divenne discepolo di Pietro Concke, spirito sottile e coltissimo presso il quale visse (sempre secondo Van Mander) nella condizione quasi di domestico, che era allora la condizione di pressochè tutti gli apprendisti. Più tardi lavora con quel Jerôme Cock che finì per consacrare il suo ingegno all'incisione delle opere del suo grande allievo.

Per aver spesso sbagliato l'ortografia del suo nome passò per quasi illetterato: e per esser tornato dall'Italia (1551), serbando intatta la sua forte originalità, fu accusato di non aver saputo approfittare del viaggio.

Si stabilì a Bruxelles nel 1563, dove sposò la figlia di Pietro Concke passando da un celibato alquanto intemperante a una vita di famiglia esemplare. Ebbe tre figli: Pietro, il Breughel d'Inferno, che, oltre a ripetere le opere paterne, ne creò alcune bellissime; Giovanni, il Breughel di Velluto che fu protetto dal Cardinal Borromeo, e Maria. Così la sua storia secondo Van Mander avrebbe lieto fine. Ma questo poco importa; noi ci interessiamo sopratutto a ciò che di lui vive sempre: l'opera.

Che cosa significa infatti il nome di maestri a cui il nostro artista non deve nulla? In quel momento di entusiasmo per i grandi pittori italiani egli restò prettamente personale e preferì il suo posto di maestro indipendente a quello di docile alunno o di ingegnoso imitatore. Il figlio che copiò le opere paterne, non seppe seguirne l'ispirazione quando ne creò di originali. Solo Winckelbooms tentò di riprendere le sue concezioni . . . ma non arrivò a creare che opere confuse e deboli.

Il Breughel è di quelli che parlano perchè hanno qualcosa da dire e sanno dirlo con tutta l'efficace autorità del loro temperamento appassionato, irresistibile. Dopo di loro non rimane nulla da esprimere e meglio vale tacere.

Nè par che basti l'incertezza della sua ortografia per dichiararlo illetterato e rozzo. L'opera sua, come saviamente dice Emile Michel rivela in lui una fraternità di

genio con Rabelais. Il Breughel ci racconta con una immaginazione e qualche volta con una erudizione meravigliosa, le grandezze e le miserie di questa nostra umanità. In un linguaggio che comincia con un'eloquenza che finisce con lui, egli descrive vizio e virtù, gioia e tristezza, ci rivela la dolcezza della vita, o l'amara ironia d'ogni cosa. La natura è intesa da lui nella sua sintesi più larga, come nell'analisi minuta della sua più umile creatura, poichè il Breughel ebbe il dono divino dell'esatto sentimento dell'anima umana, e insieme la concezione precisa della materia.

E non si dica che a tutto ciò egli arriva per una intuizione inconscia: tutto nell'opera sua rivela un carattere, una volontà, ogni cosa è ragionata, compresa, giudicata lucidamente: non è mai l'artista invasato, illuminato dalla Pitonessa.

Breughel il Vecchio — Il Pagamento delle decime (*Museo di Bruxelle*).

Il Breughel non venne in Italia a cercar la sua via nell'arte, che egli vedeva chiara innanzi a se anche prima di partire. L'opera sua mostra apertamente come egli non venisse per chiedere ispirazioni ai maestri italiani, ma come un amante dell'arte, intelligente e indagatore che si abbandoni alla gioia di contemplare le opere belle. Davanti ai quattrocentisti egli dovette fremere d'entusiasmo!

Un artista arrivato allo stile, alla perfezione, all'emozione che troviamo nella *Giustizia* (di cui, ahimè, non ci rimane che l'incisione) deve tutto comprendere, ormai, e tutto sentire.

Il genio del Breughel era troppo indipendente, e troppo salda in lui la coscienza della propria personalità per subire influenza di sorta. Ma non è detto che chi non subisce, non intenda: tanto varrebbe, in questo caso, dare il monopolio dell'intelligenza ai deboli.

Chi non ammira in questo artista la costante preoccupazione, il religioso rispetto che dall'inizio alla fine ebbe per la natura, e lo condusse a preferir l'anacronismo alla scienza compassata, il simbolo eterno dell'umanità alla puerile verità storica?

Quando egli vuol simboleggiare la *Fede* o la *Speranza* egli ci trasporta in un volo lirico potente irresistibile d'emozione, e l'opera sua ci affascina, ci seduce. In lui, tutto è nuovo, non visto mai: e la sua concezione largamente poetica è fatta per commuovere le anime elette.

Nell'ironia è crudele e però sempre vero, e se qualche volta il suo sarcasmo e il suo riso ci sembreranno eccessivi, dovremo ripensare a quel tempo e a quell'ambiente. Egli dovette sulla sua via incontrar molte bestie di quelle che non mangiano fieno: e più di una cosa eminentemente morale non è fatta per tutte le orecchie e per tutti gli occhi.

Infine, tra i pittori che innamorati della natura, ebbero il coraggio di chiedere ad essa le loro ispirazioni, egli è forse il più originale e certo uno dei più veri. Per farci un'idea della sua coscienza d'artista, e della cura con la quale cercava di dare ai suoi soggetti tutta la forza di espressione e di emozione possibile, seguiamo quei suoi sublimi Ciechi di Gerico. La composizione di questo quadro data dal 1566, come lo prova un disegno della collezione Salting di Londra. E' identico a quello di Napoli, ma di minori dimensioni; di fattura magistrale, impressionante, mostra gli stessi ciechi nello stesso paese, ma coperto di neve. Il colore sobrio, quasi fosco dà al quadro un non so che di doloroso, e di lamentevole, e in ogni tocco si sente la geniale maestria del Breughel il Vecchio. Appartiene alla collezione Cardon in Bruxelles. Preparazione o ripetizione poco importa; in ogni modo si vede come quel soggetto gli turbinasse nella mente e come egli volesse cavarne tutto ciò che la sua anima vibrante d'artista vi intravvedeva. In quello di Napoli la scena fantastica e affascinante si svolge nel pallido oro di un autunno velato di nebbia. squisita.

La copia che si trova nella R. Galleria di Parma e e l'altra bellissima a olio che il Louvre comperò alla vendita Leys, col paesaggio lussureggiante, il cielo ridente, il ricco fogliame estivo, non hanno più la stessa fattura libera e grandiosa, delle sue opere precedenti, ma fanno ancora pensare allo splendore dell'originale.

Che studio interessante si potrebbe fare paragonando tra loro questi soggetti variamente ripetuti *La predica di S. Giovanni* del Museo Wicar a Lille; quella d'Anversa, di Basilea e di Dresda. *Il pagamento delle Decime* da poco acquistato dal Museo di Bruxelles alla vendita Huybrechts di Anversa, è quello originale. Sta accanto alla copia di Pietro XI e la rimette al suo vero posto. Splendida pagina di pittura, di un sentimento commovente, ingenuo e di un colore meraviglioso! Buona è la replica del Museo Wicar mentre quella di Anversa è deplorevole.

Dove si smarrì l'originale di quella squisita *Primavera* di cui esistono tante varianti? Dal luminoso fram-

mento di Lille, dove i candidi fiori mettono una nota di neve, fino a quelli dove si sente più nervosità e più ispirazione che in tutti gli altri della raccolta Mathis e di quella Cardon di Bruxelles che sono copie del figlio? L'incisione di Cock mostra come nell'originale si vedesse il mare all'orizzonte e la flotta tutta illuminata e ridente nel sole, mentre nelle copie tutto ciò non esiste più.

Il *Banchetto* del museo di Gand è una replica del quadro di Vienna e un'altra se ne vede a Lucca in casa

Breughel il Vecchio — Il monaco derubato
(*R. Museo Nazionale di Napoli*).

del Marchese Mansi con la festa regale, e il ballo dei contadini. A Vienna l'autenticità è sicura; i bellissimi quadri vengono dalla raccolta dell'imperatore Rodolfo II. Se a queste gallerie io aggiungo quella Fétis a Bruxelles dove si trova un disegno sorprendente, quella Max Rooses ad Anversa, con l'*Alchimista*, quella di Darmstadt coi contadini danzanti intorno al capestro, di Dresda con la copia della *Rissa* e d'Harlem coi *Proverbi*, io avrò indicato tutto quanto io ne conosco.

La pittura del Breughel Vecchio è sempre netta e incisiva, e insieme larga e eloquente. I toni schietti sono pur sempre di una grande armonia e delicatezza, il disegno semplice espressivo e largo, indica con tratti geniali i sentimenti, i movimenti e le forme.

Come credere che colui che dipinse con tanta profonda emozione le *Opere di Misericordia*, la *Strage degli Innocenti*, la *Prudenza* o l'*Alchimista* dove, senz'ombra di pedanteria mostra di conoscere i più difficili secreti della scienza, fosse un rozzo uomo incolto? Come credere che fosse ignorante e rozzo chi seppe concepire opere tragiche e grandiose come la *Speranza*, la *Salita al Calvario* e la *Giustizia*, o profondamente mistiche e toccanti come le *Opere di Misericordia*, la *Fede*, la *Predica di S. Giovanni*, o piene di pietà come i *Ciechi* e le *Isteriche*, o agitate come la *Rissa*, o sarcastiche come le *Kermesse* e le orgie, o ricche di immaginazioni come i suoi *Vizii*, e i suoi *Castighi*, o giocondamente spiritose come quel delizioso disegno degli Uffizi dove un villano rimprovera un ragazzaccio distruttore di nidi, o come il *Monaco derubato* di Napoli? Come credere che fosse ignorante e rozzo chi fu tanto ingenuo negli schizzi adorabili nei *regiunculae* e *Villae aliquot* o nel *Pagus Nemorosus*, luminoso e lirico come nell'indimenticabile poema della *Primavera?*

No: egli fu l'artista più completo del suo tempo, il più forte, il solo che seppe resistere alla malìa dei maestri italiani; egli è il compositore di maggior stile e di maggior armonia fra tutti. Se qualche volta offende la nostra « *buona educazione* » si deve dire: Autres temps, autres moeurs. Ma non fu mai immorale, e noi qualche volta ci copriamo gli occhi solo per ipocrisia. Certo alcune sue opere non si possono mettere sotto gli occhi di tutti; ma anche l'Antico Testamento ha pagine che non tutti possono leggere; e ciò per colpa di quegli spiriti perversi che l'orrore del vizio induce in tentazione.

Giorgio Le Brun.

La Roccella del Vescovo di Squillace

Nel golfo di Squillace, poco distante dalla Marina di Catanzaro, sorgono nella valle deserta e malarica del Corace, presso ad una cappelletta ed a poche casupole, le rovine imponenti di un vasto edificio rosso cupo, chiamato la Roccella del Vescovo di Squillace. La cappelletta compie modestamente le funzioni cui era destinato il grandioso edificio rovinato, il quale si rivela a prima vista come una basilica a forma di croce latina.

La doppia suggestione del deserto e delle rovine, attira fra gli avanzi di quel monumento, che nell'apparente solitudine artistica della Calabria rappresenta ciò che sono i massi erratici nella geologia, e sprona a conoscerne le origini e le vicende.

Le mura della basilica fortemente interrate, si ergono fra una fitta vegetazione di aranci, di olivi, di fichi, che

con altre piante di alto fusto fanno velo al tremolar della marina.

La grande nave, senza navate laterali, è disposta con l'ingresso ad occidente e l'abside ad oriente, come si usava nelle prime basiliche cristiane.

Non vi sono segni visibili di navate laterali; la parte destra della nave trasversa, con l'abside di destra sono completamente rovinate, lasciando così aperto un ampio squarcio attraverso il quale la vista spazia in un lembo di paesaggio,

dove le piante, il mare, il cielo sfoggiano i più vivi colori orientali. L'abside del centro ed il braccio sinistro della croce, col loro colore rosso antico sembrano rimasti ad inquadrare con una cornice storica il vivace e caldo quadro.

La navata principale doveva essere coperta da un tetto, del quale non rimane traccia, cosicchè i raggi del sole ed i passeri hanno libero ingresso nel tempio e vi portano la loro allegria. Le absidi e la nave trasversa erano coperte da vôlte che ora ingombrano tutta la parte posteriore del tempio, quasi ricoperte da ortiche, da rovi, e da caprifichi. Fra questa fitta vegetazione nell'incrocio delle due navi si vedono ancora gli avanzi dei quattro pilastri, che dovevano racchiudere l'oratorio quadrato, e sopportare gli archi delle volte.

Una linea di eleganti finestre, a vano alternatamente aperto o simulato, ad archi multipli rientranti, contorna la parte anteriore dell'edificio, prolungandosi anche intorno

alle absidi. Qui però sono chiuse a forma di nicchia eccettuate quelle situate sull'asse delle absidi, che sono aperte.

Una semplice ornamentazione di fasce di mattoni sovrapposte l'una all'altra veste il perimetro delle finestre, e da luogo a vari spigoli rientranti di bell'effetto, i quali ricordano in embrione le nervature e le colonnine, con cui gli architetti, dopo il 1000 contornavano le porte e le finestre dei loro belli edifici.

L'abside maggiore è coronata da una serie di nicchie della forma delle finestre, ma più piccole, con le stesse fasce di mattoni sovrapposti, a spigoli paralleli o concentrici. Questo ornamento copriva elegantemente alla vista la volta a callotta sferica dell'abside.

Il tempio è collocato sulle falde di una collina molto leggermente inclinata in modo che l'asse maggiore è disposto secondo una linea di massima pendenza, con le absidi in basso, per cui le mura di queste sono più alte delle mura del resto dell'edificio. Così, lo spettatore lontano la vede torreggiare con aspetto bellico sulla pianura del Corace. Ma questa particolarità ha permesso al costruttore di ricavare sotto le absidi una cripta, che prendeva luce da finestre a feritoie, in parte a vano simulato, della forma di quelle già descritte. Questa cripta sottostava alle absidi e all'oratorio quadrato, ma non si estendeva sotto le braccia estreme della nave trasversa; qui non v'era che un passaggio a volta per accedere dall'esterno nella cripta, ed una scaletta per salire da questa al piano della basilica. Il resto della parte bassa della nave trasversa pare fosse una grossa platea di solida muratura.

Le fenditure mettono in mostra la struttura dei muri da aramenti di grandissimi mattoni, con imbottitura di pietrame e di malta, ma la parte superiore del muro di destra appare costruita in pietra quadrata, così che fa lo strano effetto d'un capovolgimento, come se il muro fosse stato messo con le fondamenta in alto.

Nessuna ornamentazione ha lasciato traccia di sè nell'interno del tempio, anzi fatta eccezione per le absidi, le mura non sono nemmeno intonacate, e presentano ancora i fori delle impalcature, come in qualche punto della cripta si vedono i fori, nei quali si appoggiavano le armature delle volte.

La mancanza delle parti ornamentali sopprime i più sicuri indizi dell'epoca in cui fu costrutto il tempio, ma nella sua struttura scheletrica, il secolo, che l'ha innalzato, ha lasciato la sua impronta.

Nell'idea originaria, nel suo complesso, nella struttura, nella grandiosità delle linee, questo tempio ha un'impronta romana che si collega col Basso Impero, ed è stato ideato e costruito per il culto cristiano di una città ragguardevole per popolazione e per ricchezza, ma la forma delle absidi e della nave trasversa manifesta una struttura basilicale già molto evoluta e perfezionata, così che qualche secolo dopo dovette servire di modello per le absidi del duomo di Monreale.

L'orientamento dell'asse maggiore, secondo i precetti ebraici lasciati dagli Apostoli, indica che la basilica è stata costrutta nei primi secoli del Cristianesimo, perchè quell'uso fu abbandonato presto, collegandosi troppo evidentemente con la religione ebraica.

Un'altro indizio dell'antichità della basilica è nella mancanza di campanili, perchè l'uso delle grosse campane, per le quali erano necessari i campanili pare sia incominciato verso il 1000, e le antichissime basiliche sono state costrutte senza campanili.

È stato pure osservato come tutte le basiliche cristiane esistenti a Roma, del IV secolo abbiano la forma di croce *commissa* (T). Camillo Boito ha però notato come già nel V secolo vi fosse a Como una basilica a croce *immissa* (†) ed era quella sulla quale è costruita la chiesa di S. Abbondio. Avendo il tempio della Roccella la forma di croce *immissa*, ciò potrebbe indicare che è posteriore al IV secolo.

La mancanza d'intonaco nell'interno del tempio, i fori dell'impalcatura e delle armature delle volte sono indizi certi, che il tempio non è stato ultimato. Forse le vicende storiche lo hanno impedito. È certo però che le vôlte delle absidi e della nave trasversa furono completate, perchè la loro struttura corrisponde perfettamente a quella dei pilastri che le sorreggono.

Le due qualità di materiale da costruzione con le quali è costruito il muro di destra della nave maggiore, indicano che quel muro è stato nella parte superiore rovinato, e che dopo alcuni secoli fu rozzamente ricostrutto. Fra l'epoca della prima costruzione e quella del ristauro, erano passati tanto tempo ed eventi così straordinari, da cambiare radicalmente le condizioni della civiltà, in modo che gli uomini avevano abbandonato l'uso di costruire con mattoni.

L'impressione complessiva che si riceve dal monumento è questa: La sua costruzione fu iniziata nel V o nel VI secolo; sebbene siano state fatte le volte della parte posteriore del tempio, e fors'anche la copertura della nave maggiore, pure rimase incompiuto. Rovinato più tardi parzialmente per opera del tempo o degli uomini, fu rabberciato alla meglio nel verno della barbarie. In seguito rovinò di

nuovo nelle condizioni in cui si trova attualmente. Sulle rive dell'Ionio, sempre aperto come un grembo all'*ellenizzazione* di questa estrema parte d'Italia, in un paese le cui tradizioni più gloriose si riferiscono alla Magna Grecia, questo tempio dalla grandiosa impronta romana, pare eretto a testimoniare la forza e la vitalità della civiltà latina di fronte alla ellenica.

*
* *

Il terreno tutto intorno alla basilica della Roccella nasconde altri avanzi di costruzioni più antiche, spesso scoperte nei lavori agricoli, la cui parentela con la basilica è palese, come quella esistente fra gli avi ed i nipoti. Sono sparse per un' estensione piuttosto vasta verso Squillace.

Ancora si vedono nelle vicinanze alcune piccole costruzioni caratteristiche, a pianta circolare o quadrata, di tre o quattro metri di diametro o di lato, con copertura a terrazzo, alte un paio di metri sul terreno attuale. Nell' interno sono intonacate e tutt' intorno fasciate da una linea di piccole nicchiette, le quali agli spigoli presentano tracce di rivestimento di pietra e di colonnine. Queste nicchie parrebbero destinate a ricevere vasi.

Colonne, pezzi di marmo, capitelli, statue infrante, vasi antichi, un braccio colossale di bronzo di bella modellatura (1) ed altri oggetti greci e romani furono qui trovati in varie epoche, ed andarono dispersi.

Furono pure trovate e scoperchiate varie tombe, costruite con grandi mattoni segnati da sigle differenti. Ricoveravano dei poveri scheletri, che avevano accanto il loro solito lumicino e qualche moneta. Le vicine casupole, i parapetti, i sedili, sono qua e là rivestiti con i mattoni levati alle tombe.

Non vi è alcun dubbio che in questa località esistesse una necropoli, ma gli uomini non hanno ancora interrogate tutte queste rovine, se non per trarne oggetto di immediata utilità, provocando così la dispersione dei documenti migliori delle vicende di questo paese, la cui storia non si può ricostruire, se non in modo incerto e frammentario.

Dalle tradizioni, da qualche indizio storico, dagli scritti degli autori greci e latini pare esistesse, forse sull'altra riva del Corace, la città di Crotalla, quando il Corace segnava il confine del territorio di Crotone verso Locri, come indicherebbe il nome greco di *Crotalus* che gli si attribuisce. Pare che tre secoli dopo, Annibale, ridotto in questa estrema parte d'Italia con la sua base d'operazione a Crotone, costrusse qui verso Locri, allora in potere dei Romani, il Castra Annibalis di cui parla Plinio e segnato nella tavola di Peutinger (1) a 47 miglia da Crotone ed a 30 da Vibona Valentia (Monteleone).

Tutto ciò però è dubbio. Allo stato attuale delle ricerche storiche non si può precisare, con piena certezza, qualera il nome della città, che sorgeva sulle rive del Corace, nè il nome dello stesso Corace. Manca un documento sicuro. Se si confrontano gli antichi scrittori v'è una grande difficoltà a mettersi d'accordo, perchè ognuno si riferisce allo stato politico e geografico dei suoi tempi. E siccome i cambiamenti di dominio in tanti secoli di storia hanno prodotto nomi differenti, riesce quasi impossibile identificare una località.

Dai tempi della Magna Grecia ad oggi, anche le linee topografiche hanno subito sensibili variazioni.

Il Corace è uno dei fiumi che Plinio dice navigabile alla foce, s'intende navigabile alle triremi da lui comandate.

Ora è un largo letto sabbioso, nel quale si perde un magro filo d'acqua.

La linea di costa, attualmente sabbiosa e rettilinea, dovea internarsi sensibilmente nelle valli, producendo dei promontori, dei seni, nei quali i cinque fiumi navigabili di Plinio dovevano essere come dei piccoli *fiords*.

Si può però ragionevolmente supporre, che quando Crotone era nel fiore della sua prosperità, ed il suo perimetro misurava 12 miglia romane di circuito (17-18 kilometri) tutta la costa fra Crotone e Scilletio (Squillace), ora così tragicamente deserta, dovesse essere rallegrata da una serie di paesi e di ville, presentando l'aspetto che ha attualmente la Riviera ligure. Infatti, lungo il piede delle colline, che vengono a smorzare i loro declivi sulla linea sabbiosa della spiaggia, si trovano avanzi di costruzioni antiche.

Ma dopo il periodo fiorente della Magna Grecia, le devastazioni dei Brutii e di Dionigi di Siracusa, la lunga guerra fra Roma ed Annibale, debbono avere cambiato fortemente questa parte d'Italia.

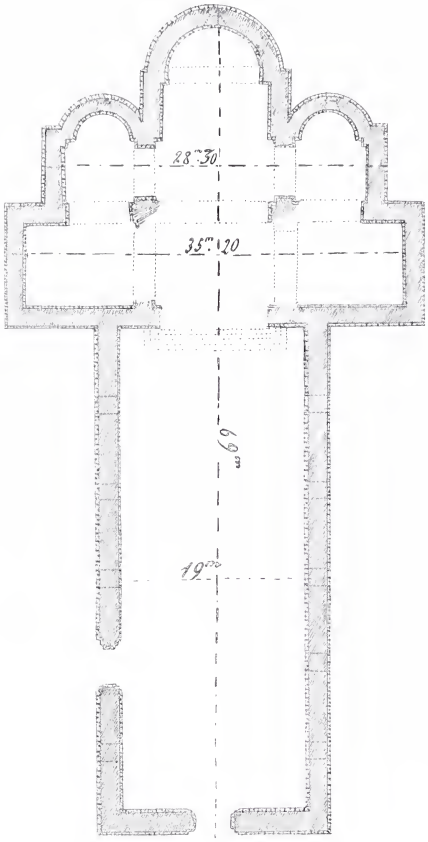
(1) È conservato dalla famiglia Massara di Borgia.

(1) La tavola di Peutinger è una carta dell'Impero d'occidente fatta sotto Settimio Severo, o sotto Teodosio II, rappresentante le vie militari, le fortezze e la forma grossolanamente prospettica dell'Impero.

Questa tavola fu scoperta al convento benedettino di Tegernsee da Corrado Celtes, che se l'appropriò e la diede poi a Pentinger, dotto antiquario tedesco del XV secolo. Fu pubblicata in parte nel 1591 a Venezia per la prima volta col nome di Peutinger, e nel XVIII secolo depositata alla biblioteca di Vienna.

Più tardi la pace dell'ultimo secolo della Repubblica, e dei primi quattro secoli dell'Impero, con le colonie latine qui stabilitesi, pur recando grande giovamento a questi paesi, non poterono ridare loro il primitivo splendore, perchè nel frattempo il mare greco aveva cessato d'essere il mare della civiltà, ed aveva assunto questa funzione il Tirreno.

In questi cinque secoli di dominio romano la Magna Grecia s'era completamente latinizzata, ed un centro di romanizzazione era specialmente Squillace, antica città greca diventata nel 120 A. C. sede di una colonia romana. Questa città allora si estendeva molto verso il Corace, perchè un documento del 1110, che dovremo ancora citare, parlando di Squillace, nomina la Roccella chiamandola Paleopoli, la Città Vecchia. L'attuale Squillace sorge sopra una montagna di difficile accesso, dove la popolazione nel medio evo si ritirò sotto la protezione di un castello e di alcuni conventi, eretti su quella vetta. (1).



PIANTA DELLA BASILICA

(1) Si è scritto molto, e non tutti gli scrittori sono d'accordo circa la posizione topografica dell'antica Squillace. A mio modesto parere questa città doveva estendersi sulle colline fra il promontorio di Staletti ed il Corace, lungo il mare.

Il solo dato storico inoppugnabile esistente favorirebbe questo parere. La lapide scoperta nel 1762 ad un miglio dall'attuale Squillace, verso il mare, che ricorda l'acquedotto fatto da Antonino Pio nel 140 per dar acqua a Squillace e gli avanzi di acquedotto ivi rinvenuti, indicano che l'acqua era portata verso il mare, fra il promontorio di Staletti ed il Corace.

Tutte le rovine e gli avanzi scoperti intorno alla basilica si riferiscono confusamente all'epoca greco-latina, e forse la necropoli della Roccella raccoglieva i morti della città di Squillace.

Data la sua situazione e la sua conformazione geografica rivolta all'oriente, questa parte d'Italia dev'essere stata la prima a ricevere il Cristianesimo. Brindisi, Taranto, Crotone, Reggio erano i porti di partenza e di approdo dei viaggiatori dell'Oriente, onde gli scrittori sacri calabresi possono con buoni argomenti sostenere, che il primo seme evangelico sia stato portato qui da S. Pietro e da S. Paolo diretti a Roma.

Il Cristianesimo, non perseguitato come a Roma, qui si dev'essere diffuso rapidamente, ed i primi cinque secoli dell'èra nostra furono certamente un'epoca di pace e di tranquilla prosperità per queste regioni, onde si può dire che non hanno storia. Infatti fino al 550 esse non sentirono le invasioni barbariche, se non nella rapida meteora dei Visigoti, di Alarico (anno 410).

Le guerre fra Bizantini e Goti si svolsero sempre a nord della Calabria meridionale, ma dopo la sconfitta dei Goti e la conquista bizantina, una serie ininterrotta di tredici secoli di sventure si abbattè su queste regioni, non risparmiate dagli uomini nè dalle forze telluriche, ond'è impossibile, che il monumento sia stato costrutto in questo periodo di tempo. Infatti è accertato da una lettera di Gregorio Magno, che nel 596 Crotone fu distrutta da Arichi duca di Benevento, i dintorni saccheggiati, gli abitanti condotti in schiavitù. Tutta l'Italia fu dai Longobardi sottratta a Bisanzio, eccettuata la Calabria e la Basilicata, che, meno fortunate, diventarono il campo delle scorrerie degli uni e degli altri.

Sotto la dominazione bizantina, durata cinque secoli, si effettuava qui un grande cambiamento. Una seconda ellenizzazione si sostituiva agli avanzi della civiltà latina. Leggi, religione, coltura, costumi diventarono bizantini. Anche la lingua ufficiale era la greca non sempre associata alla latina.

Nel IX secolo incominciarono le incursioni dei Saraceni, prolungatisi fino all'arrivo dei Normanni. Stabilitisi in Sicilia, i Saraceni furono buoni dominatori, vi lasciarono una civiltà, un'arte. Ma la Calabria continuò a rimanere sotto Bisanzio, e perciò fu soggetta alle loro scorrerie come terra nemica.

Fu allora che le popolazioni abbandonarono le coste malsicure e si rifugiarono sui monti, dove costrussero i paesi, che si vedono tutt'ora biancheggiare sulle vette. Contemporaneamente per il disboscamento, dovuto alla necessità di cercare sulle montagne nuovi terreni da coltivare, i fiumi assunsero il regime torrenziale, e sulle coste deserte impaludarono le acque e favorirono la diffusione della malaria.

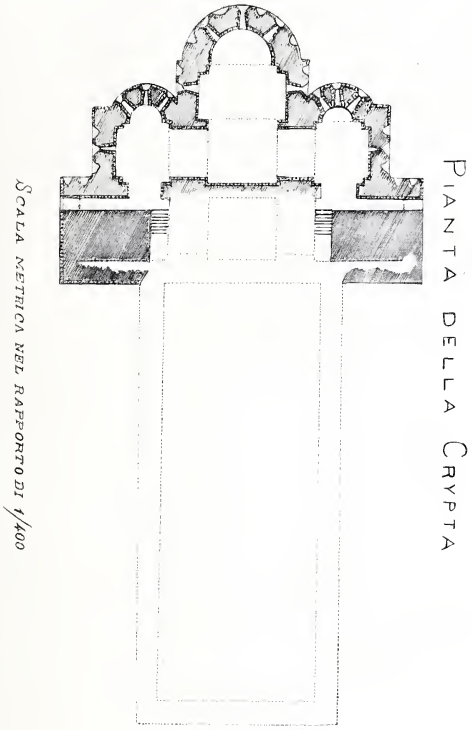
Da questa rapida narrazione storica sulle vicende della Calabria appare evidente, che nei secoli trascorsi fra l'arrivo dei Longobardi e quello dei Normanni, non era possibile erigere un'opera come quella della basilica della Roccella. In primo luogo perchè il paese era imbarbarito e devastato, mentre simili costruzioni sono prodotto di paesi civili e prosperi; secondariamente perchè se fosse stata costrutta durante la dominazione bizantina avrebbe avuta impronta, struttura, caratteri bizantini.

Coi Normanni appare qualche documento in cui si fa cenno della chiesa della Roccella.

Nel 1096 Ruggero il Normanno conte di Sicilia e Calabria, investì della chiesa di Squillace, il primo vescovo latino, Giovanni di Niceforo, togliendola al culto greco.

Nell'atto di fondazione del nuovo vescovato latino, fra le parrocchie, abazie e chiese sottoposte alla cura di Giovanni di Niceforo è nominata l'*Abbazia di Santa Maria della Roccella.*

Nel 1110 Adalasia vedova di Ruggero I riconosce al Vescovo di Squillace i privilegi accordatigli da Papa Urbano II, fra i quali sono comprese *le colonie ovvero i poderi di Paleopoli o meglio dire Roccella.*



Nel 1113, in un'altro diploma, Adelasia donava al Vescovo Pietro di Squillace e ai suoi successori, a titolo di fondo nobile, l'abbazia di " *Sancta Maria de Roccella* con " tutte le sue attinenze e poderi, terre incolte e boschi e " case di campagna, come ebbe già Gerolamo, che fu ab- " bate della stessa chiesa, per un giorno ed una notte avanti " la morte, e, come il conte Ruggero, ogni casa donò allo " stesso abbate ".

Fatta questa breve apparizione, la chiesa della Roccella ritorna a piombare nell'oblio, e più non se ne parla. Le tradizioni vogliono, che rovinasse in uno dei terribili terremoti, i quali hanno funestato la Calabria nei secoli scorsi.

Dai documenti preaccennati si ricava, che la chiesa della Roccella esisteva già nel 1096, e che faceva parte di una Abbazia. Quest'Abbazia fu soppressa nel 1113, ciò che è indizio della sua precarietà.

E poichè le vicende storiche e le condizioni della civiltà della Calabria non permisero, fra l'arrivo dei Longobardi e quello dei Normanni, la costruzione di un tempio come la basilica della Roccella, mentre invece l'ambiente civile politico, religioso, economico era favorevole prima dei Longobardi, parrebbe di poter concludere che esso è anteriore al 600.

Ciò corrisponderebbe con le conclusioni a cui si venne nello studio del monumento.

***

Nel V e nel VI secolo fioriva in Squillace la ricca famiglia degli Aureli, il cui ultimo frutto fu Magno Aurelio Cassiodoro, uomo di vasta coltura e di alto ingegno, ministro di Teodorico, di Amalasunta e di Teodato, legislatore e scrittore, che tutta la sua lunga vita dedicò a salvare l'Italia dalla nuova ellenizzazione di Bisanzio, cercando di mantenervi la civiltà latina con l'appoggio della monarchia armata dei Goti.

Verso il 540 si ritirò nella sua villa presso Squillace e vi fondò due monasteri, di cui qualche avanzo, dicesi, fosse visibile, fino a poco tempo fa, in alcune murature e paramenti di mattoni.

Si ignora l'anno preciso della sua morte ed il luogo della sua sepoltura, ma si ha ragione di credere, che egli morisse più che novantenne fra il 550 ed il 555, e forse potè vedere le vittorie di Belisario sui Goti, e la completa soggezione della Magna Grecia a Bisanzio.

Cassiodoro nelle sue lettere e nei suoi libri parla sovente di Squillace, con grande amore; ne dice l'origine, la descrive " pendente come grappoli sopra facili colline " si diffonde a ragione sugli usi e sui costumi di questi paesi. Negli ultimi anni della sua vita nel Monastero Vivariense scrisse delle abitudini religiose dei suoi monasteri, dei vivai di pesci, dei lavori agricoli, della vita del chiostro e di molti altri argomenti.

Però egli non accenna mai alla basilica della Roccella, monumento, che se fosse esistito, avrebbe senza dubbio attirato la sua attenzione ed il suo interessamento.

Parrebbe adunque, che ai tempi di Cassiodoro la basilica non esistesse, e perciò la sua fondazione dovrebbe essere avvenuta fra il 550 od il 600. Infatti per le vicende storiche, che avevano fino allora risparmiato quest'angolo d'Italia dalle invasioni barbariche; per essersi qui conservato un focolare della civiltà latina, per l'ambiente favorevole alle costruzioni religiose, preparato da Cassiodoro con l'erezione dei suoi due monasteri, non vi ha dubbio che in

quest'angolo d'Italia vi fossero alla morte di Cassiodoro tutte le condizioni indispensabili per la costruzione di un tempio come la basilica della Roccella.

Persino lo stesso silenzio e la stessa oscurità, che avvolgono le origini della basilica e la morte e il luogo di sepoltura di Cassiodoro, fanno pensare, come su questi avvenimenti sia passato uno stesso turbine, che li travolse nell'oblio.

Una lettera di Gregorio Magno, scritta fra il 590 ed il 600, ordina a Giovanni vescovo di Squillace di restituire ad un certo convento (forse uno dei due conventi di Cassiodoro) le possessioni, che egli, Giovanni, s'era fatto dare allo scopo di far danari per costruire la chiesa.

Si può presumere, che dopo l'esecuzione di quest'ordine la costruzione della chiesa dovesse procedere molto lentamente per mancanza di fondi, e che nel frattempo la situazione economica e civile peggiorasse, per le guerre dei Longobardi, talmente da non consentire la prosecuzione del lavoro.

Ora, la basilica della Roccella, così grandiosa doveva senza dubbio servire per la popolazione di una città ragguardevole; nessun'altra città d'importanza come Squillace esisteva nei pressi della Roccella verso il 600; ancora nel 1110 parlando di Squillace, la Roccella si chiamava " La città vecchia ".

Tutto ciò conferma a nostro parere, che la basilica da noi studiata, dovesse essere destinata al culto per la popolazione di Squillace, per cui ad essa si dovrebbe riferire la lettera citata di Gregorio Magno.

Riassumendo adunque quanto siamo venuti esponendo si può ragionevolmente ammettere che la basilica della Roccella era destinata alla popolazione di Squillace, e che la sua costruzione fu interrotta verso il 600 per le devastazioni dei Longobardi.

Più tardi (forse quando l'arrivo dei Normanni nel 1050 purgò la Calabria dai Saraceni e dai Bizantini) intonacate le absidi e completate rozzamente le muraglie già in parte rovinate, fu adibita al culto e divenne la chiesa dell'Abbazia nominata nel diploma del 1090. Ma per l'insalubrità della regione e per l'assenza di popolazione, l'Abbazia ebbe vita precaria, cosicchè nel 1110 i suoi terreni furono donati alla chiesa di Squillace, e nel 1113 l'Abbazia fu completamente soppressa.

Questo tempio, costruito con intendimenti grandiosi per una gran città, non ebbe mai fortuna, cause le triste vicende storiche, non concorso di devoti, non vita prospera; ed a ciò si deve attribuire il silenzio nel quale è immerso.

Allo stato attuale delle ricerche storiche (1) nulla può infirmare le conclusioni a cui siamo giunti, sebbene manchi la certezza assoluta della loro veridicità.

Questa si potrebbe ottenere sgombrando le rovine della basilica dai rottami che la deturpano, e facendo qualche razionale scavo per trovare una pietra, un documento rivelatore delle origini di questo monumento.

Forse si riuscirebbe anche a gettare uno sprazzo di luce nell'oscurità che avvolge la storia di questi paesi, nei primi secoli dell'era nostra.

Ma altri lavori sono necessari per conservare il valore artistico e storico della chiesa della Roccella, i cui avanzi rimangono soli a rappresentare l'impronta lasciata sul Ionio dalla civiltà latina, nello stesso modo che delle città gloriose della Magna Grecia non restano più alla luce del sole, da Taranto a Reggio, se non le colonne d'un tempio presso Metaponto, chiamato " la tavola dei Paladini " e la colonna del tempio di Hera Lacinia sul Capo Colonna presso Cotrone.

È necessario conservare i pochi resti di quelle due civiltà scomparse e per la basilica della Roccella i lavori sono urgenti, perchè le sue mura minacciano di cadere.

Altre considerazioni dimostrano l'importanza di questo monumento e la necessità di conservarlo, perchè la sua architettura basilicale è già così evoluta, così completa da interessare le opinioni più accreditate sulla storia dell'architettura religiosa.

In presenza della Roccella si è richiamati ad un'antica tesi sostenuta, fra gli altri, da un valente scrittore ed artista napoletano, Demetrio Salazaro, il quale in una sua opera " Studi su alcuni monumenti dell'Italia meridionale " dimostra la precocità delle arti belle in questa parte della Penisola e dà le prove di un collegamento fra l'arte classica latina ed il Rinascimento italiano in una serie di monumenti qui esistenti come anelli di una catena ininterrotta.

Una di questi è la chiesa della Roccella, costruita poco dopo la caduta della potenza romana mentre il cristianesimo si installava sulle rovine dell'antica società, suscitando nei popoli coi nuovi ideali un bisogno di nuova vita.

(1) Non si tien conto dell'opinione espressa da qualcuno che la basilica della Roccella sia la chiesa di una ipotetica città chiamata Lissitana, perchè tale opinione non è sostenibile.

Nel resto d'Italia questo movimento era stato interrotto dalle invasioni dei Barbari; nell'Italia meridionale, sottratta per maggior tempo all'azione dissolvente della barbarie, potè svilupparsi maggiormente, acquistare vitalità ed imporsi ai dominatori. Così i Longobardi ne subirono più fortemente l'influenza tanto nelle leggi e nei costumi come nell'arte, e ciò è cagione della ricchezza artistica dell'epoca longobarda in questa parte della Penisola.

La stessa influenza subirono più tardi i Normanni, cosicchè si trasformarono da semibarbari in protettori delle arti e delle lettere, come i principi di Svevia, onde Federico II fu il più geniale prodotto dei principi medioevali d'origine tedesca.

In seguito la venuta degli Angioini, manomettendo governo, amministrazione, lettere ed arti, interruppe il movimento ascensionale dell'Italia meridionale, quando progrediva il Rinascimento nel resto d'Italia, al quale contribuirono gli artisti di parte Sveva, emigranti verso il settentrione della Penisola.

In questo movimento la Calabria prese parte dall'inizio fino al VI secolo. Poi le dolorose vicende storiche che la funestarono non le permisero di contribuirvi nella larga misura consentita dall'indole artistica originaria dei suoi abitanti.

In questa regione il seme della civiltà latina prosperò indisturbato più a lungo che altrove, e quando nel secolo di Giustiniano ritornò in Italia l'arte latina di Costantino trasformata in bizantina, qui l'arte nuova era già vitale, vigorosa e poteva dare dei frutti come quelli, che ancora si ammirano nella basilica della Roccella.

Questo monumento può occupare una delle prime pagine nella storia dell'arte italiana, ma per la Calabria rappresenta il suo antico contributo al nostro Rinascimento artistico, poichè dimostra, che qui furono conservati più a lungo i principî dell'architettura pagana, idealizzata dal Cristianesimo.

Merita adunque che i Calabresi si adoperino per assicurarne la conservazione, ed a questo scopo io, loro ospite, porto il mio modesto contributo.

ENRICO CAVIGLIA.
Capitano di Stato Maggiore.

N. B. I rilievi per la pianta della basilica furono favoriti dall'ingegnere Giuseppe Foderaro, e le fotografie dal tenente del 1.° Reggimento Granatieri Ugo Bignami.

Venezia. — Il vaso François.

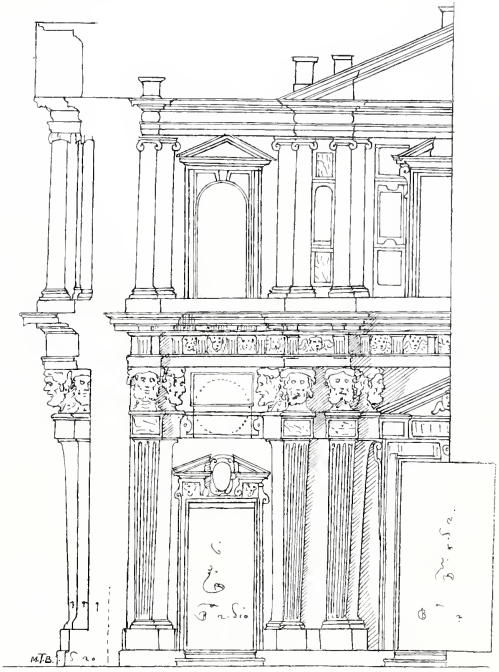
Nel numero scorso della *Rassegna d'Arte* abbiamo pubblicato un articolo di Luigi Pernier sulle vicende del celebre vaso e riprodotto il frammento ch'era stato involato nel momento che il vaso si frantumava per colpa di un pazzo. Ora colui, che aveva preso il detto frammento ha avuto il buon senso di depositarlo in un punto del Museo Archeologico dove i custodi l'hanno potuto trovare e rimettere in mano al Direttore.

Roma. — Statue antiche.

Una statua di donna pressochè sconosciuta giaceva abbandonata nella casa Aldobrandini in Anzio. Alcuni archeologi che la studiarono la trovarono degna di figurare in un museo.

La statua, che rappresenta una giovane sacerdotessa, è di elegantissima fattura e presenta alcuni motivi singolari. Fu scoperta tra i resti di una villa imperiale nel territorio anziate.

Si assicura inoltre che in uno scavo occasionale fatto entro il perimetro del Teatro Marcello a Roma siano venute in luce alcune statue, le quali però furono ricoperte di terra.



Disegno della facciata de S.ta Raffaele

La chiesa di S. Raffaele in Milano e i disegni del Pellegrini

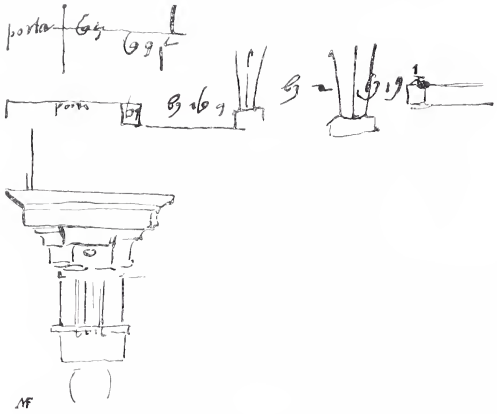
Pubblicando qui i disegni che ho avuto la fortuna di rintracciare, riferentisi alla fabbrica della chiesa di S. Raffaele (1), oggi in cui l'argomento è ridivenuto di attualità, per la minacciata demolizione della chiesa, — minaccia che per fortuna sembra allontanata e, speriamo, per sempre — mi convien richiamare brevemente quanto ho avuto occasione di scrivere altrove sulla storia di quella costruzione (2).

Tra le chiese che, nella seconda metà del XVI secolo, dopo le demolizioni a cui la fabbrica del Duomo aveva dato luogo, sorgevano ancora nel cuore della città, era quella di S. Raffaele che allora abbisognava di radicali restauri: era fra le sei piccole chiese che, avanti il XII secolo, stavano intorno alla chiesa matrice, allora

(1) In Archivio di Stato di Milano. Fondo di Religione — S. Raffaele Cartella 297 *Circondario, chiesa, fabbrica*.

(2) *Pellegrino Pellegrini e le sue opere in Milano* (*Archivio Storico Lombardo* 1910. A. XXXVIII, fasc. XXII).

S. Maria Jemale. Si provvide a rifabbricarla e sembra che fosse lo stesso S. Carlo Borromeo a darne l'incarico all'architetto preferito, Pellegrino di Tibaldo Pellegrini. Fra le carte del luogo, conservate presso l'Archivio di Stato, v'è una relazione, in data del 15 luglio 1580,



di pugno di quell'architetto, dalla quale risulta che era insorta lite fra gli scolari di S. Raffaele e il proprietario di un locale che s'era visto danneggiato vicino, per l'erezione di un muro. Dato l'incarico al Pellegrini di visitare la chiesa e la casa contigua danneggiata, per riferirne e stabilire nel caso l'entità del compenso da sborsarsi dagli scolari, l'architetto « visto il tutto et intese le parti sudette et contrapesato l'una parte con l'altra » aveva stabilito che, per essersi alzata la chiesa e di conseguenza oscurata la casa vicina, doveva darsi al proprietario di quest'ultima la somma di lire nove all'anno di compenso. E infatti monsignor Giovanni Fontana « Arciprete della Chiesa Maggiore de Milano » e Vicario dell'Arcivescovo ordinò che gli scolari si assoggettassero al pagamento. Unito alla relazione scritta e firmata dal Pellegrini v'è un foglio contenente il disegno della facciata della chiesa e alcuni schizzi preparatori riferentisi ad alcuni particolari: il foglio non porta il nome dell'esecutore ma il carattere peculiare del nostro artista in alcune parole e misure esplicative che vi son scritte e lo stile del disegno architettonico fanno credere che se ne debba fare autore il Pellegrini stesso. Questi preparò un progetto che, come diremo, non fu attuato in seguito che per metà, non sapremmo dire per qual ragione perchè le carte non lo dicono: probabilmente la fabbrica che era sorta intorno al 1580 era, all'esterno, ancor grezza e il Pellegrini, se pure v'aveva lavorato, era stato poco dopo messo da parte' altrimenti non si spiegherebbe com'egli, nel costrurla, non tenesse conto di inconvenienti, rispetto alle case vicine, che nella relazione ricovdata era costretto a riconoscere. Nè d'altra parte si capirebbe come l'autorità religiosa avrebbe nominato arbitrio l'architetto che, mettiam pure non per volontà propria, aveva danneggiato i vicini della chiesa e che quindi non poteva presentare la serenità necessaria a dare un buon giudizio. Il disegno della fronte fu sfruttato, nella parte inferiore, quando si pensò a rivestir le pareti ancor gregge dopo la morte del Pellegrini. Più tardi ancora, nel 1617, come trovo nelle carte del luogo, la chiesa *fu terminata*, ma nemmeno in quel tempo fu eseguita la metà superiore della fronte che rimase a mattoni finchè, nel 1890, fu eseguita quale ora si vede dall'architetto Cesabianchi. La scoperta del progetto originale acquista quindi un valore notevole perchè ci mostra l'edificio quale uscì di getto dalla mente dell'architetto del cinquecento.

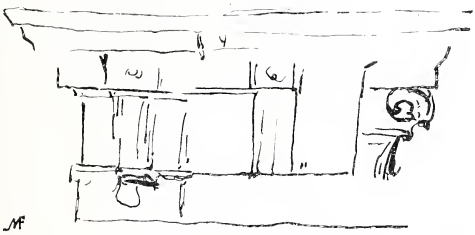
***

Il Pellegrini, come si vede nel disegno che riteniamo per suo, aveva ideata una facciata a due piani, il primo con tre porte architravate sormontate da frontoni triangolari e divise fra loro da lesene scanellate allargantisi al sommo e reggenti teste mascoline barbute a mo' di antiche erme. Fra il primo e il secondo ordine correva una trabeazione a triglifi e metope, queste ultime ornate di teste di cherubini; il secondo ordine aveva una finestra architravata con frontone triangolare spezzato nel mezzo, e due ad arco tondo incorniciate e sormontate da frontone triangolare intero ai lati, eleganti e pure e con perfetto richiamo del pian terreno. Alle lesene del primo ordine corrispondevano al secondo le colonne ioniche parte a muro, parte isolate sulla sporgenza del cornicione: gl'intercolonni erano ornati a comparti mistilinei. Sul corpo di mezzo, al sommo, si ergeva un grande frontone triangolare sul tipo di quello della chiesa di S. Fedele; a mo' di finimento sorgevan sul cornicione sette gugliette, forse piramidali, ma sul disegno non son tracciate che le basi. In complesso un disegno severo, elegante, armonico e spirante ancora la personalità potente del classicista che trionfa sulle formule dei trattisti. Ma nella costruzione quel progetto si è alterato non poco: al primo piano rimasero le tre porte ma ornate meno classicamente, con certe sgarbate volute che accennano già al barocco e sormontate da finestrelle a lunette; la porta di mezzo, in luogo della pura profilatura originale, presenta vistose decorazioni. Nel progetto attuato, le lesene sono ornate, alla metà dell'altezza, di teste fantastiche, ma lo stesso architetto del cinquecento, come può vedersi da uno dei disegni che riproduciamo dal *tergo* del foglio che reca il progetto primitivo della facciata, aveva anch'esso per un momento ideato un tal partito decorativo.

L'interno fu si presenta puro, classico, sapiente. È a tre navate a cinque archi a tutto sesto, sorretti da colonne doriche e illuminate da una serie di finestrelle a semicerchio al sommo: sugli archi corre una larga tra-

beazione con triglifi e metope e con cornice di grandissimo aggetto; il vôlto è a botte; ai due lati, in corrispondenza al terzo arco, si apre una cappelletta. L'abside è a pianta quadrangolare.

È dunque una vera fortuna che attraverso le successive modificazioni della piccola chiesa ci sian rimasti i disegni originali che la tradizione e la purezza delle forme contribuiscono ad assegnare al grande architetto che legò il



proprio nome alla facciata del Duomo e alle più belle fabbriche religiose e civili di Milano della seconda metà del cinquecento. Ed è ad augurarsi che le esigenze edilizie della città nuova trovin modo questa leggiadra costruzione di rispettare anche per l'avvenire, dal picconc demolitore che al meno nell'interno e in parte della fronte, presenta tuttora l'incanto dell'arte del cinquecento.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI.

La stoffa di Modena

In un solaio del monastero di S. Pietro a Modena, venne scoperta nel dicembre del 1900 una stoffa d'oro genere " *tapisserie* „ con ornamenti in sete policrome, che si conserva ora nel Museo Civico di quella città (fig 2). Il conte Gandini, conservatore di quel Museo, consacrò a questo importante frammento un articolo nel nostro giornale (luglio 1902, p. 85). Egli giudica il tessuto bizantino, lo crede troppo fragile e leggero per aver servito a un abito sacerdotale, e pensa che piuttosto servisse ad avvolgere alcune reliquie venute da una chiesa orientale. Infatti il frammento si trovò unitamente a certe reliquie dimenticate.

Il conte Gandini dice che i medaglioni rotondi della stoffa da lui scoperta, somigliano a quelli citati dal Bibliotecario Anastasio del IX secolo (1); paragona i suoi rombi a quelli degli affreschi della Basilica inferiore di S. Clemente a Roma, ai mosaici di S. Sofia a Costantinopoli, e ai fregi dei manoscritti greci del X secolo; accenna anche alla somiglianza del frammento coi vestiti di Costantino e di S. Elena in un trittico scolpito del Museo di Berlino. Egli attribuisce in fine questa stoffa al X secolo, fondandosi sulla somiglianza delle figure con quelle del " *Pontificale* di Landolbo „ assegnato da Wilpert dal 969 al 984 e riprodotto nell'*Arte* (2).

Ora ci permettiamo di dire in che la dimostrazione non ci persuade interamente.

Noi pensiamo che la stoffa modenese, lavoro di Arabi, e forse eseguita in Egitto, servì certo ad uso cristiano perchè ai cristiani non era inibita la rappresentazione della figura umana. Siamo dinanzi a un lavoro d'ispirazione bizantina del X-XI secolo, ma a un lavoro arabo non bizantino; ed ecco le ragioni del nostro giudizio:

1.° Le stoffe provenienti dalle tombe egiziane anche prima dei copti dei primi secoli, hanno ornamenti a punto d'arazzo, quali continuano ad essere in uso in quel paese anche dopo la conquista araba (VII secolo). Se ne trovano nei sepolcri fino quasi al XIII secolo; secondo Gayet (3) i disegni erano " executés à l'aiguille, ainsi qu'une tapisserie, en soies de couleurs, plus tard en laine; cette tapisserie prend alors le nom de Gobelins „. La sua opinione, quanto alle spoglie del XIII secolo, è che si tratti di « véritables tapis de haute lisse pareils à ceux qu'on fabrique encore aujourd'hui ».

Tal modo di ornamento esisteva già in Grecia nel VI e V secolo a. C. Alcuni frammenti di quell'epoca scoperti dentro alle tombe di Keftsch (Crimea) furono riprodotti dalla Commissione imperiale d'archeologia di Russia (4). Anche i Peruviani facevano il punto d'arazzo (fig. 1).

Sarebbe forse questo un sistema antichissimo d'ornamento perpetuato in Egitto? O furono gli Arabi che lo portarono in Ispagna e in Sicilia? Noi preferiamo la prima ipotesi.

Questi punti ad arazzo così diffusi in Egitto sono rarissimi in Europa; non ne conosciamo che qualche saggio di cui parleremo più oltre (fig. 3, 4, 5, 6, 7 e 8). Con ciò

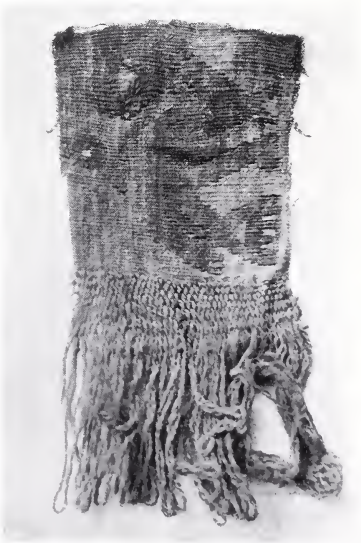


Fig. 1. — Stoffa Peruviana.

non intendiamo dire che l'Egitto producesse solo tessuti di quel genere; anzi esso diede anche sete saje, ricami ecc.: ma le sete saje noi le crediamo più specialmente bizantine dacchè se ne trovarono in Europa. Ne ha la Spagna (5), l'Italia (6), la Germania (7).

Una saja, la cui iscrizione rivela l'origine bizantina, è riprodotta in Cahier e Martin (8); un'altra (quella della

Fig. 2. — Stoffa di Modena.

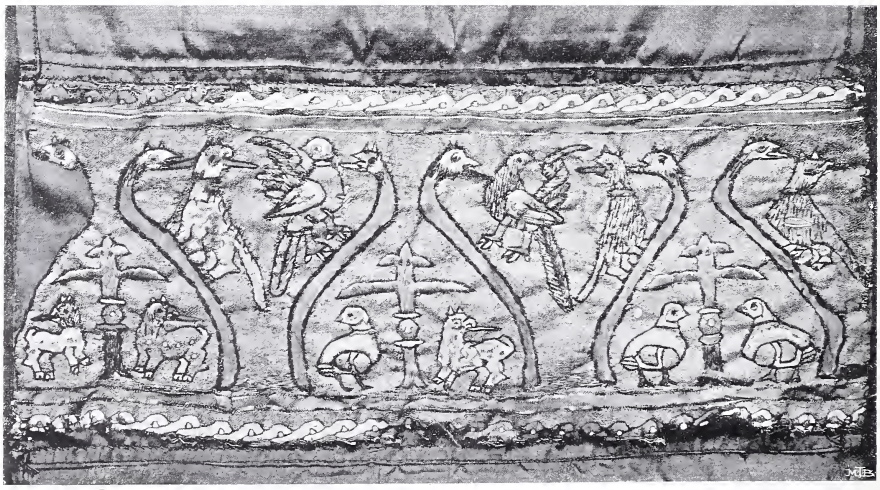


Fig. 3. — Stoffa di Tongres.

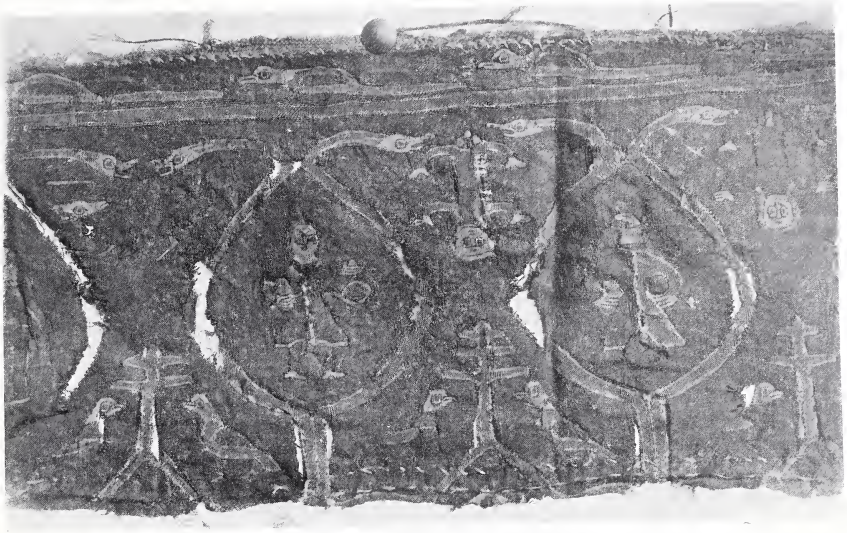


Fig. 4. — Stoffa di Darmstadt.

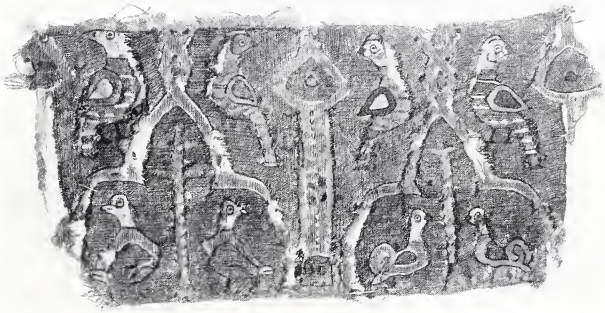


Fig. 5. — Stoffa di Bruxelles.

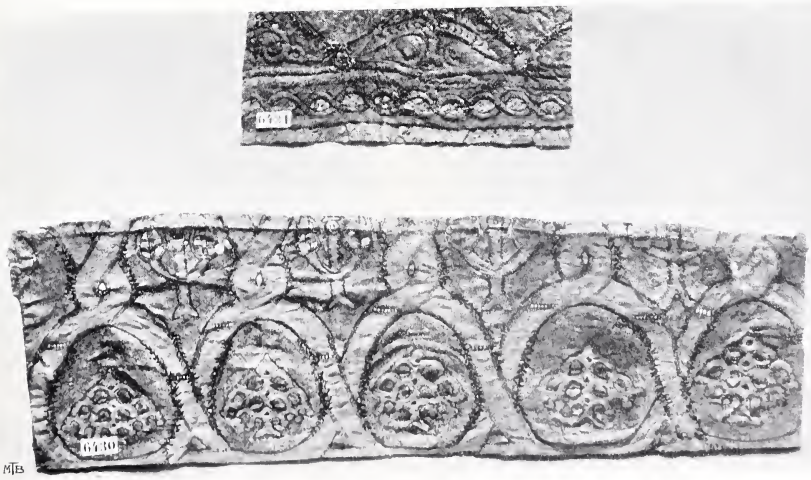


Fig. 6. — Stoffa di Parigi.

coppa imperiale di Vienna) ha anch'essa la sua iscrizione ricamata che la dice eseguita a Palermo (9). Però la più antica delle fodere di questa veste, è in punto d'arazzo d'oro e seta e forse venne dall'Egitto, poichè gli Arabi erano allora padroni della Sicilia. Ma l'iscrizione si riferisce alla stoffa e non alla fodera, e non sappiamo se siano ambedue della stessa epoca.

Un forte argomento per credere la stoffa di Modena araba, benchè d'influenza bizantina, ce lo fornisce un certo numero di tessuti simili a quello di cui ci occupiamo, e che esamineremo sia nella tessitura, che nelle materie prime, e nel colore e ripartizione dei colori; frammenti tutti così affini tra loro da crederli usciti tutti da una stessa manifattura.

1.° Nel Museo delle Arti decorative di Bruxelles (10) c'è un frammento (fig. 5) in cui gli uccelli somigliano perfettamente alle teste della stoffa modenese. Un antiquario parigino, Stanislas Baron ci scrive che questo pezzo proviene da una chiesa di Spagna e che ne esiste ancora qualche altro frammento con iscrizioni cufiche. Non ci riuscì di ottenerne la fotografia.

2.° Nel Tesoro della Chiesa di Notre-Dame a Tongres (11) si vede uno stesso arazzo (fig. 3) analogo al nostro, sia nel bordo che nelle teste d'uccelli. Disgraziatamente qui un restauro a ricamo ha aggiunto qualche preteso abbellimento: per esempio, un'ala spiegata agli uccelli arrampicati sui serpenti. Negli annali dell'Accademia d'Archeologia del Belgio (12) questo frammento porta la

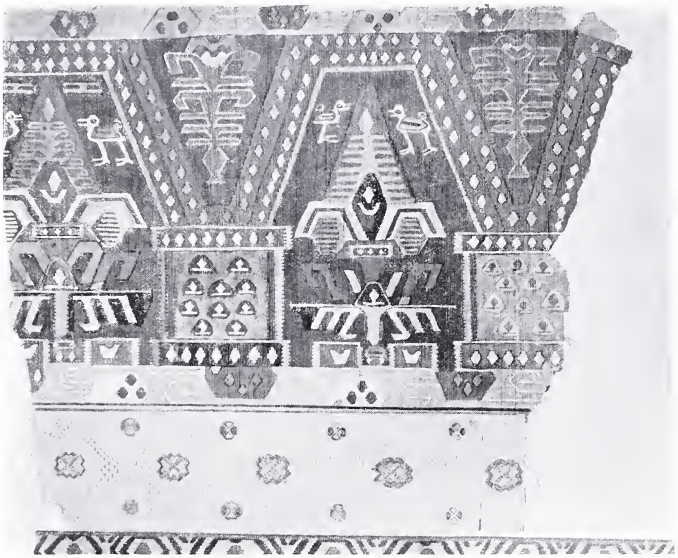


Fig. 7. — Stoffa di Halberstadt.

Fig. 8. — Stoffa di Berlino.

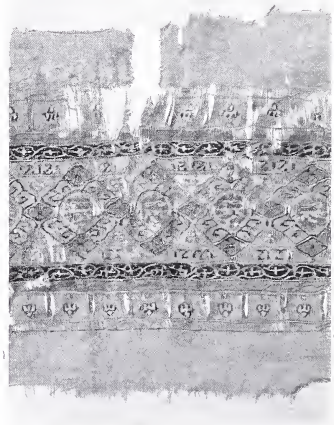


Fig. 9. — Stoffa trovata in Egitto.

seguente indicazione: " Origine orientale: ayant sans doute servir à envelopper des reliquesappertées de Rome à Tongres, vers le XI siècle ". Il signor Thys dice d'aver tolto questo tessuto da un reliquario del XIII secolo insieme a un cofanetto che portava le armi di S. Luigi (1226-1270) e a un altare portatile del XI secolo e ad altre stoffe. (13)

3.° A Darmstadt, nel museo, c'è un campione di questo stesso tessuto ornato di personaggi somigliantissimi a quelli della stoffa di Modena. Anche questo è quasi per intero listato di bruno seuro (fig. 4).

4.° Al museo di Cluny si trovano altri due frammenti il cui disegno figura alberi racchiudenti piccoli medaglioni, come nel nostro (fig. 6).

Due altri tessuti simili al nostro come tessitura, ma di diverso disegno si trovano a Halberstadt (fig. 7). e a Berlino (fig. 8); però la prima ha quelle punteggiature e quel tono azzurro di turchese, che si riscontrano in tutti questi tessuti. Il prof. Lessing, conservatore capo del Kunstgewerbe Museum di Berlino considera questa specie di stoffa come arabo-egizia, dell' VIII-X secolo.

Un terzo tessuto in punto d'arazzo d'oro è al Museo Archeologico di Budapest (14). È una stoffa romana del III-IV secolo venuta probabilmente d'Egitto, (epoca Tolomaica) che fu trovata in una tomba di Widdin (Bulgaria).

Il prof. Leo Errera dell'Università di Bruxelles esaminò al microscopio i fili d'oro dei numeri 1 e 3, e quelli di altre stoffe, due delle quali provenienti da tombe egizie. L'oro in questi quattro tessuti è applicato a una fibra vegetale, per mezzo di una specie di vernice o di un preparato (15); però lo stesso sistema si trova usato anche in stoffe che non hanno nulla d'egiziano. Negli altri paesi, vi sono campioni analoghi come disegno e come tessitura a questi che citammo e che sono in oro su pellicola (16). In Egitto, niente di simile si trovò sino ad oggi.

Sulle stoffe ad arazzo scoperte a Achmim, in Egitto, si trovano spesso disegni di stile simile a quello della nostra stoffa, per esempio coi conigli dalle orecchie impostate dietro la testa (fig. 9) colle punteggiature (fig. 10) e i personaggi (fig. 11).

La reliquia di S. Pietro di Modena ci sembra di ispirazione bizantina per le seguenti ragioni:

1.° Per l'evidenza del confronto fatto dal conte Gandini nel suo articolo agli affreschi, mosaici, manoscritti bizantini.

2.° Nella seta saia bizantina che si conserva nella Basilicadi S. Ambrogio a Milano (17) le figure dei cavalieri

Fig. 10. — Stoffa trovata in Egitto.

mostrano d'essere dello stesso stile di quelle della nostra stoffa: il prof. Venturi la giudica bizantina orientale del VI secolo.

3.° Alcune croci bizantine in smalto pubblicate dal prof. Schlumberger dell'Istituto di Francia (18), presentano molta affinità coi tipi del tessuto di Modena, e sono assegnate all'XI secolo.

Noi crediamo che la stoffa studiata dal conte Gandini sia del X-XI secolo, perchè il suo disegno mostra molte analogie cogli smalti bizantini di quest'epoca e coi tessuti

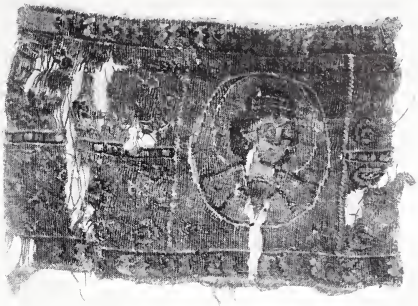


Fig. 11. — Stoffa trovata in Egitto.

di Tongres e del Museo di Bruxelles. Quindi, concludendo, il frammento di Modena, è secondo il nostro avviso, di fabbricazione araba, d'influenza bizantina, e appartiene al X-XI secolo.

ISABELLA ERRERA.

NOTE.

(1) DUCHESNE, *Liber Pontificalis.*

(2) *L'Arte* (gia *Archivio storico dell'Arte*), Roma 1898. - G. WILPERT: *Un Capitolo di Storia del Vesuvio*, fig. 15, 20, 33.

(3) *Exposition Universelle de 1900. Palais du Costume. Le costume en Egypte du III au XIII siècle d'après les fouilles de* M. GAYET (Parigi 1900, pag. 24 e 75).

(4) *Compte-rendu de la Commission impériale archeologique, pour l'année 1875* (Pietroburgo 1878, tav. 5 e 6.

(5) BADIA, *Collection de Tissus anciens*, Barcellona, 1900, p. 16, ecc ISABELLA ERRERA, *Catalogue d'Etoffes anciennes* (Bruxelles 1901) n. 2 e 3.

(6) AD. VENTURI, *Basilica di S. Ambrogio in Milano. Stoffa del Palio Ambrosiano* (Roma 1899) « *Estratto dalle Gallerie Nazionali italiane* », vol. IV.

(7) CAHIER e MARTIN, *Mélanges d'Archéologie* (Parigi 1851, t. II, p. 234). LESSING, *Kgl. Museen, Berlin, Die Gewe Cesammlung des K. Kunstgewerbe Museum* (Berlino 1901) n. 78, 101.

(8) CAHIER ET MARTIN, *Mélanges d'Archeologie. Tissu d'Aix-la-Chapelle*, vol. II, t. IX, X, XI.

(9) BOCK, *Die Kleinodien des heil. römischen Reichs deutscher Nation, nebst den Kroninsignen Böhmens, Ungarns, und der Lombardei* (Vienna 1864) t. XXVIII, fig. 43.

(10) ERRERA, *Catalogue* ecc. n. 5.

(11) *Trésor de l'Eglise Notre Dame de Tongres*. (890. p. 43, n. 137.

(12) *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique* (Anversa 1869); THYS *Broderies et Tissus anciens trouvés à Tongres*, 2.ª serie, t. V, p. 17.

(13) S. Luigi fece una crociata in Egitto nel 1248.

(14) HAMPEL JOZSEF, *Archeologiai Ertesitö*, Budapest 1894, p. 267.

(15) Queste lamine sono avvolte intorno a un' « *anima* ». Vedi *Catalogue* Errera, n. 58, 68, 91, 92.

(16) Id. 18 e 35.

(17) A. VENTURI, *Basilica di S. Ambrogio in Milano*, cit.

(18) SCLUMBERGER, *L'Epopée byzantine à la fin du Xe siècle* (Parigi 1896), p. 125 e 137.

Bibliografia

Giovanni Battista Tiepolo, *studio di* **Enrico Modern.** *Vienna Artaria e C. 1902.*

L'esser chiamati a visitare il fondo di magazzino di una gran casa in demolizione, e trovare in un rotolo polveroso e chiuso da trent'anni tre quadri grandi e bellissimi di G. B. Tiepolo, è una di quelle fortune che tutti noi abbiamo avuto . . . . in sogno! Il signor Heinrich Modern, beato lui!, disse a quel rotolo: resurrexit! e vide uscire dalle bende sepolcrali invece di un povero Lazzaro quadrituano, le divine donne del Tiepolo, rivestite di luce, di grazia; e il mare e il cielo e la terra, nei tre quadri di cui ci da la riproduzione. Alla notizia mezza lieta e mezza triste (quel rotolo straordinario era ancora pochi anni fa a Girola sul lago di Como, in una villa di proprietà dei signori Artaria, negozianti d'arte!) il signor Heinrich Modern fa seguire uno studio assai accurato e sottile sull'arte del Tiepolo colla cronologia delle opere, e la critica e la storia fatta non solo sui libri e sui documenti, ma sui quadri del seducente e poderoso pittore sparsi in mezza Europa. Egli ama il suo autore e quindi lo ha studiato amorosamente, ancora uno dei mezzi migliori per intenderlo e farlo intendere: il che ci indurrebbe a credere che, per una volta almeno, la fortuna non fu cieca, scegliendo precisamente lui, per fargli fare la mirabile e invidiabile scoperta. Sono dunque tre quadri, che ornavano una sola sala: e che rappresentano: il primo (alto 1,88, largo 4,42) *Il trionfo di Anfitride*; il secondo, *Era e Selene*, alto 2,13, largo 2,31; il terzo *Bacco e Arianna* (alto 2,13, largo 2,31).

Nel quadro maggiore si vede Anfitrite tutta nuda e bellissima che giace mollemente distesa nel suo carro-conchiglia, tirato dai due cavalli di Nettuno; un braccialetto di cammei orna l'avambraccio; colla mano accenna alla via che vuol percorrere: i capelli biondi chiari sono cinti da una corona di conchiglie e dietro le sventola un bianco lino, quasi una vela. Mentre un putto colle braccia levate in atto di giubilo spira allegria, una Nereide a profilo perduto par che sorga dal profondo del mare per offrire alla Dea i tesori raccolti laggiù: perle, coralli e un cameo; un mantello rosso-giallo, che galleggia dietro di lei, sostiene un altro putto, che le si trascina dietro.

Innanzi ai nivei cavalli nuota un tritone che fa da araldo, con un bastone in mano: sul cavallo di sinistra, bardato di conchiglie, rami di corallo e piante acquatiche di dolcissime tinte, cavalca un dignitoso tritone dal manto giallo aranciato che galleggia. All'altro cavallo si aggrappa una Nereide e un putto siede sul suo collo, inalberando un ramo di corallo, e dietro un giovane tritone soffia in una conchiglia alzando in atto giocondo l'altro braccio al cielo. Intorno al carro nuotano Tritoni e Nereidi e putti; tra questi un putto a cavallo di un delfino, tutto compreso di gioia non vede e non sente più nulla di quanto avviene intorno a lui, intento con infantile gravità alla difficile piacevole impresa: dietro a questa figura innocente due innamorati si stringono uno all'altro. A giudicare dalla tavola che accompagna il testo, qui Tiepolo, cui si rimprovera la mancanza del senso della natura, seppe far soffiare sul mare la fresca brezza, e rendere, sia nel movimento dell'acqua che in quello *ondoso* delle figure, il paesaggio marino in modo veramente singolare.

Dei due quadri minori Era e Selene sono figurate in un forte contrasto di colori. Seduta tra due grandi ruote dagli esili raggi, che fanno pensare sorridendo a un modernissimo e antiartistico veicolo, sta solenne e maestosa Giunone: l'argentea corona sulla testa, e l'aureo scettro in mano la dea dell'aria, nel manto di un rosso giallo, è condotta attraverso le nubi rosee da due pavoni, che un putto armato di una paglia basta a guidare. Davanti ad Era, fugge leggermente sorridendo Selene che porta con se la luna inclusa in un circolo di nuvole. La accompagnano i pipistrelli: il putto che porta con sè ha le ali come quelle di una farfalla notturna. Il mantello, d'un rosso di porpora, svolazza nell'aria secondando i suoi movimenti, e la sua veste è profondamente nera, mentre la sciarpa verde d'azzurro dà al manto rosso i colori complementari. A destra, nelle nuvole si intravedono in due piccole figure, Giove ed Ermete preceduti dall'aquila. Sulle labbra del vecchio si disegna un ironico sorriso, al veder la moglie matura che sorge e scaccia la fresca Selene: piccola scena olimpica di famiglia, alla quale forse faceva riscontro un episodio della vita di Tiepolo . . .

In Bacco e Arianna, Bacco è a cavallo d'un barile, colla coppa nella sinistra, un mantello viola in grembo: un tirso che Tiepolo figura come un bastone di vite mezzo sfogliato taglia obliquamente la figura del Dio, che ha nella destra la corona stellata che porrà sulla fronte di Ariana. Questa è accanto a lui, quasi completamente nuda: un mantello cangiante rosso-giallo si accosta alla spalla sinistra, per ricadere in belle pieghe sul vaso che è più basso; un mantello giallo le nasconde il grembo. In testa e in mano ha le spighe, un braccialetto di cammei le orna come Selene e Anfitrite l'avambraccio destro, ed è in atto d'ascoltare confidenze birichine che i vivaci amoretti le susurrano all'orecchio. Con un braccio essa è appoggiata a uno di quei bei vasi a mascheroni così cari ad Tiepolo. Innanzi ad ambedue sta una pantera inforcata da un putto e un altro putto suona il tamburello; un terzo, allato a Bacco, vuota allegramente un grosso fiasco. Ma all'angolo opposto, quasi come antitesi a questa scena di vita gioconda e spensierata, siede nell'ombra una antica donna dalla corona turrita, la madre Rea, che contempla pensosa quella felice giovinezza. Il contrasto non è qui dato solo dalla pace, dalla gravità, dalla vecchiezza, ma anche dai toni coloristici, in questo lato del quadro, profondi, intensi, scuri. Il suo vestito d'un giallo torbido si accorda mirabilmente col manto turchino cupo; e dietro a lei il paesaggio ride mentre un amore vola recando catene di rose. Nel mezzo del fondo, Sileno con un Panisco cavalca un montone, e più lontano si intravede una cittaduzza italiana, con un tempietto classico, illuminato dal sole che tramonta.

Là dunque Anfitrite, il mare: in Simone e Selene l'aria, in Bacco, Arianna e Rea, la terra. Il quarto elemento, il fuoco completava probabilmente il ciclo: e l'autore suppone che, come in altre opere dello stesso soggetto, il Tiepolo lo avesse simboleggiato in Vulcano. È anche probabile che questo quarto dipinto avesse le dimensioni stesse di quello di Anfitrite . . .

Ma contentiamoci, o meglio si contentino i signori Artaria di questi tre Tiepolo perduti a Como e trovati a Vienna!

Dalle riproduzioni, dalla descrizione, dalla competenza che mostra chi li scoprì e li studiò, c'è ragione di credere che siano veramente come pensa il signor Heinrich Modern, tre quadri del bel momento di questo genialissimo pittore: tra il 1737 e il 1740, cioè tra gli affreschi della villa Valmarana e quelli del Palazzo Clerici, coi quali hanno tratti comuni.

= In uno studio di **L. A. Gandini** su *Lucrezia Borgia nell'imminenza delle sue nozze con Alfonso d'Este* troviamo riferiti due documenti, dai quali risulta che il Duca di Ferrara aveva pagato il 22 febbraio 1502 « libre sei m. a Zohane Francesco de Mainieri de Parma depintore per uno quadro cum la testa de S. Johane Baptista dato a suor Lucia [da Narni] e che il 9 luglio aveva fatto un altro pagamento « a Bartolomeo da Modana intarsiadore per uno lexilio facto per suor Lucia ».

= **Benedetto Croce**, il cui nome è ora meritatamente celebrato per la bellissima sua *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (Milano, Sandron, 1902), ha ora pubblicato il primo fascicolo della *Critica mista di letteratura, storia e filosofia* da lui diretta e da lui inaugurata con un prezioso studio su Giosuè Carducci.

= **Il Marzocco** è ora trionfalmente entrato nell'anno VIII della sua vita, anzi della sua nobile missione in pro' della letteratura e dell'arte. Rispetto a questa nei numeri usciti durante lo scorso mese di gennaio troviamo parecchie recensioni e notizie e articoli. Notiamo fra gli ultimi: *I due referendum 1504-1902* (relativi al David di Michelangelo) di **Giov. Poggi**; *Il capolavoro ignorato* (lunetta robbiana con la Pietà) e il *Museo storico del centro* (formato con gli oggetti d'arte derivate dalle sciagurate demolizioni del centro di Firenze) di **Romualdo Pantini**; *La questione del Museo Nazionale di Napoli*, di **Benedetto Croce**, e la *Pinacoteca di Milano dalla origini all'attuale suo riordinamento* di **Luca Beltrami**.

MENOTTI BASSANI e C. Editori — EMILIO MAGNI *responsabile*.

punto in cui essa s'interseca al campanile, la stolina, e cominciai da parte che si pretendeva obliquamente lungo il pilastro angolare Nord-Est del campanile stesso.

" *Resta ferma questa premessa che mio compito principale era quello di lavorare intorno alla copertura plumblea della loggetta.*

" Devo far notare *che la stolina non era stata collocata a posto contemporaneamente alla muratura soprastante, e che le saldature murali superiori erano smosse in modo da lasciar passare l'acqua.*

" Il taglio quindi nel muro del campanile, *esisteva e non fu fatto fare da me,* ed esisteva precisamente da quando il Sansovino costruì la Loggetta e la riparò dallo stillicidio o susseguentemente da qualche altro restauratore.

" Del resto ognuno può facilmente comprendere, anche se son tecnico che una stolina dello spessore di 6 o 7 centimetri, composta da pezzi della lunghezza di metri 1,20 circa non poteva sopportare peso di sorta ed essendo posta sopra un piano inclinato non poteva essere costretta, perchè qualunque costruzione e qualunque peso, o l'avrebbe fatta scivolare sul piano inclinato, e quindi uscire dal suo alveo, o l'avrebbe fratturata.

" E premesso che per lavorare sulla copertura di piombo doveva necessariamente levare la stolina, il lavoro mio era semplicissimo e consisteva nel levare i filari di mattoni (che erano smossi e mobili) levare la stolina vecchia e rimetterne una nuova nel vecchio suo alveo. Codesta stolina s'internava nel pilastro angolare *per 7 a 9 centimetri* mentre *lo spessore della muraglia era di metri 1.75.*

" Levata dunque questa parte, io immediatamente feci murare la solcatura obliqua che per l'asporto e dell'astolina e di tre filari di mattoni mobili, era aperta. Codesta apertura (cito tutte le dimensioni, perchè furono ad arte alterate) era profonda cent. 9 come lo prova il settimanale di lavoro consegnato all'archivio del giornale e i disegni dimostrativi che allego.

" In seguito, continuai il lievo, (per una lunghezza di metri 5.30 della stolina) che uniformemente in tutta la lunghezza s'internava nel muro per una profondità di sette a otto centimetri ne sporgeva 12 e di spessore ne aveva dai 6 ai 7.

" Ho già notato (e ne spiegai la ragione) come i filari soprastanti, fossero smossi. Per uno scrupolo eccessivo e in me naturale ed abituale, mano mano che la stolina veniva estratta dal muro, la sostituiva con mattoni a secco, fissandoli con biette di legno e di ferro, ed immediatamente faceva murare la solcatura a tratti di ottanta a novanta centimetri. Va da sè che la rientranza di codesta muratura era eguale all'alveo; ed era cioè di cent. 13, rientranza che arrivava solo ai 20 nelle lesene fiancheggianti i pilastri i quali avevano lo spessore di cent. 14.

" Il giorno 10 luglio, procedendo con tutte le cautele e con tutte le regole che l'arte suggerisce, la solcatura era murata.

" Nel giorni seguenti 11 e 12 io non feci lavorare che sulla muratura laterale della Loggia e non più sul muraglione del campanile, il giorno 13 domenica non si lavorò.

" L'accusa che si fa contro di me si regge sopra un solo fatto, e precisamente sulla prevenzione, anzi *nell'invenzione,* che io abbia fatto fare un taglio nel muraglione al di sopra della Loggia.

" Ma per dimostrare l'assurdità di codesta accusa, basterebbe pensare che il *taglio esisteva,* dal momento che le astoline erano incassate in esso; che d'altra parte codeste astoline non potevano assolutamente portar peso di sorta od essere costrette (e di fatti, i filari soprastanti di mattoni erano smossi tanto che avvenivano le lamentate infiltrazioni), basta pensare a tutto ciò che per intuire come l'incisione era come fosse stata aperta sin dalla prima volta che fu fatto il lavoro impedendo le infiltrazioni dello stillicidio.

" Basta pensare a tutto ciò per dimostrare l'assoluta mancanza di fondamento dall'accusa.

" Io non ho aperto tagli di sorta.

" Il mio lavoro si limitò a levare le astoline come mi era ordinato dalla perizia e rimetterne una nuova.

" Altri e più gravi lavori vennero eseguiti dai titolari del monumento. Io mi domando se è serio ammettere che un lavoro come il mio semplice e piano, possa aver provocato la caduta del campanile quando sappiamo dei lavori gravi eseguiti nell'abitazione del custode, dell'apertura di varie finestre ed una proprio al di sopra della loggetta, della scarnatura dei piloni interni del lievo di quasi tutte le originarie catene di legno che collegavano coi piloni interni e tra di loro i muri perimetrali. Io mi domando perchè l'estrazione della astolina deve aver provocato il disastro, quando altri hanno eseguito sulla famosa facciata delle rappedonature profonde sino a 70 ed anche 80 cent. ed interessanti superficii di qualche metro quadrato, rappedonature che non si unirono con la vecchia muratura e che non erano quindi se non di gravame; quando nell'angolo prospiciente il molo vennero levate molte catene angolari di pietra d'Istria. E perchè non si ricorda la demolizione delle botteghe che circondavano il campanile e le relative profonde incisioni e la estrazione di un colossale pilastro incastrato nella base stessa?

" Questi fatti possono mostrare con la scorta delle vecchie fotografie del Naya ed altri.

" Questo io penso che il processo disgregatorio in una così importante massa è lungo e laborioso e può durare mesi ed anni.

" E penso inoltre che le condizioni del campanile erano orribili specialmente per i lavori compiutivi negli ultimi 60 anni che furono tutti a suo danno.

" E mi domando: chi può affermare come e quando la malattia che ebbe una crisi così rapida fosse incominciata?

" E perchè il monumento non si abbattè proprio in quel punto dove si vuole fosse ferito, ma si abbattè in parte per alcuni metri in alto? mentre negli altri lati rovinò si può dire quasi a terra? „.

Questa autodifesa del Rupolo ha destato ire addirittura feroci d'alcuni giornali i quali si sono abbandonati a una fraseologia dalla quale... giriano largo!

Riproduciamo invece due lettere, una dell'On. Molmenti e l'altra di Camillo Boito:

Milano, 6 febb. 1903

" La Commissione incaricata dal Ministero della P. I. a ricercare la responsabilità del crollo del campanile, tira in campo anche me accusandomi di aver sostenuto " calorosamente „ la proposta di un *ascensore idraulico.*

" Finchè l'accusa era ripetuta da qualche leggero scrittore di giornali, ho creduto dignitoso tacere; ora che è ripetuta da una Commissione, a cui può dare autorità, l'autorità del Ministero, rispondo che la proposta dell'ascensore fu votata e respinta quando io *non ero neppur membro della Commissione dei Monumenti.*

" La proposta fu poi rinnovata da una Ditta Milanese e presentata a me quando ero Assessore del Comune, ossia quando non potevo esimermi, per convenienza d'ufficio, di presentarla alla Commissione dei Monumenti. Mi fu detto allora che la proposta era stata già respinta, ed io la mandai agli atti senz' altro.

" E poi che c'entro io con le questioni di statica? Io potevo benissimo discutere la proposta di un mezzo più comodo e più facile che conducesse i visitatori di Venezia ad ammirare una delle vedute più splendide del mondo; ma la mia opinione, dirò così d'artista, restava sempre subordinata al giudizio dei tecnici, ai quali soltanto era riserbata l'ultima parola.

" E poi non è forse comico che gente chiamata a giudicare delle responsabilità di un disastro *avvenuto,* discuta di cosa che rimase sempre nel regno delle fantasie?

" Il campanile è crollato senza che un solo chiodo del famoso ascensore sia stato piantato e senza che io abbia dato pareri sulla stabilità del monumento!

" Per la quale ragione dunque il mio nome, sia pure incidentalmente, appare tra il polverone del campanile caduto?

" Sarei proprio curioso di saperlo.

" Mi creda signor Direttore a Lei obblig.mo

" Pompeo Molmenti „.

" *Milano, 10 febbraio*

" Nella Relazione, pubblicata sul *Bollettino ufficiale* del Ministero della Istruzione, intorno alle responsabilità per la caduta del Campanile di S. Marco, v'è un punto che si presta facilmente agli equivoci e che mi riguarda. In un argomento di tanta delicatezza è neccessario precisare le cose.

" La Relazione ricorda un'adunanza tenuta a Venezia il 19 novembre 1901, senza indicarne lo scopo e i limiti. Bisogna dunque sapere che si trovava allora a Venezia una Commissione, composta in buona parte di pittori, la quale aveva l'incarico ministeriale di studiare sulla conservazione dei dipinti del Tintoretto nella Scuola di S. Rocco. A questa Commissione, insieme con qualche artista veneziano, il Ministero della Istruzione diede un altro compito improvviso: quello di esprimere un parere sull'intonaco rossastro, di cui si andava allora spalmando all'alto una delle faccie esterne del Campanile, e contro il quale intonaco gli artisti della città andavano, con ragione, gridando. La lettera ministeriale del 13 novembre 1901 (N. 17268) poneva così il quesito: *Se i lavori, anzichè un carattere di riparazione, rivestano quello di innovazione, sostituendo una fredda monotomia di linee geometriche e di spazi eguali, ai segni del tempo e alla irregolarità dell'opera antica.*

" Si trattava dunque (così concludeva testualmente la Lettera ministeriale) di *vedere se nell'interesse dell'arte, della estetica, e della preziosa autenticità del vetusto edificio sia conveniente continuare, e in quale misura, i restauri.*

" La controversia era dunque unicamente archeologica, artistica, estetica, poichè il dire che l'intonaco poteva riparare il muro era, in questo caso, assurdo. Tutt'al più l'intonaco avrebbe contribuito a nascondere i guai. E si poteva anche consigliar di levare le accerchiature e gli arpioncini in ferro *dove non siano necessari.* Si noti bene: *dove non siano necessari.* Tutti i tecnici sanno che il ferro, dove non è necessario, diventa spesso una delle cagioni di malanni nei monumenti antichi.

" Del rimanente, le mie parole, citate con sì cortese benevolenza della Commissione d'inchiesta, ricordavano e riassumevano i giudizii formalmente scritti dai valenti ingegneri e architetti, i quali avevano avuto l'incarico ufficiale di studiare la solidità del Campanile, mentre a me non era mai stata affidata nè dal Ministero, nè dal Comune, nè da nessuno, una simile incombenza: nè ho mai avuto l'occasione di occuparmi del grave quesito. E' una fortuna, di cui mi compiaccio.

" Camillo Boito „.

Ditta FRANCESCO AIROLDI

DEPOSITO E VENDITA: **Via Armorari, 5**

STABILIMENTO E STUDIO: **Corso Buenos Ayres** (*già Loreto*) *N. 59.*

Mobili artistici in stile e fantasia: Cornici d'ogni genere (specialità per pittori)

Specchiere, Oggetti diversi d'ornamento di Chiesa, Appartamenti, Teatri, ecc.

ESPORTAZIONE

Stabilimento Artistico per le riproduzioni fotomeccaniche.

Impresa di Vendite

A. GENOLINI

6, Via Giulini - MILANO - Via Giulini, 6

VENDITE AL PUBBLICO INCANTO
di Collezioni d'Arte Antica e Moderna
Mobilio di Appartamenti

Esposizione permanente e Vendita all'amichevole
di Antichità e Belle Arti, Monete e Medaglie, Bronzi, Armi, Quadri, Mobili, Arazzi e Stoffe, Vetri Maioliche, Marmi, ecc., ecc.

Le sale dell'Impresa Vendite sono aperte al pubblico tutti i giorni dalle ore 9 alle 17.

KOH-I-NOOR

Matite nere finissime in 16 graduazioni

per Artisti, Ingegneri ed Architetti

Specialità delle premiate Fabbriche di **L. & C. HARDTMUTH**

(Vendonsi nelle principali Cartolerie del Regno)

Esposizione Universale Parigi 1900 GRAND PRIX la più alta onorificenza

BUDWEIS-VIENNA

Anno III. - N. 5 Milano: Maggio 1903

RASSEGNA D'ARTE

Commissione Direttiva:

SOLONE AMBROSOLI — GUIDO CAGNOLA — FRANCESCO MALAGUZZI
CORRADO RICCI — G. B. VITTADINI

Sommario:

PIETRO PAOLETTI FU OSVALDO: Un'ancona di Iacobello Bonomo (*con una incisione*). — ALESSANDRO BELLIUCCI: Notizie di architetti lombardi a Rieti nel secolo XV (1439-1458) (*con due incisioni*). — CORRADO RICCI: Ancora di Giovanni Francesco da Rimini (*con due incisioni*). — AUGUSTO BELLINI PIETRI: Gli Affreschi di S. Pietro a Grado (*con quattro incisioni*). — UMBERTO GNOLI: « Amor sacro e profano »? — CORRADO RICCI: Iconografia storica. Il ritratto di Pacioli. — Corrieri Artistici (*con due incisioni*). — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:
nel Regno 10 *Lire*
per l'Estero Lire 11.

Direzione e Redazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI E C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

Cronaca.

Genova — I quadri Brignole-Sale.

Non v'ha certo chi non abbia letto qualcosa dell'*enorme* scandalo nato dall'accusa fatta ad un riparatore di dipinti, di aver rovinati diversi quadri del Palazzo Rosso di Genova e di averne avuto il collaudo da apposita Commissione.

Ma il male non era tutto qui, esistendo nel testamento della Duchessa di Galliera una clausola la quale stabilisce che quando il Municipio di Genova non abbia cura e non provveda scrupolosamente alla conservazione dei suoi quadri, questi debbono passare a Parigi. Perciò in Francia i danni si sono proclamati irreparabili e di parecchi milioni... e un telegramma da Parigi non s'è fatto attendere, che avvertiva di una proposta da parte di quella Commissione Municipale di Belle Arti per rivendicare alla città di Parigi le opere d'arte lasciate dalla duchessa di Galliera, e che una Commissione francese si sarebbe recata a Genova per l'esame dello stato dei dipinti.

Ora incontratomi coll'egregio pittore Cavenaghi, che fece parte della Commissione che esaminò le restaurazioni dei dipinti del Palazzo Rosso:

— Che ne dice delle accuse all'Orfei? — gli chiesi.

— Ella ha vissuto per parecchi anni a Genova; avrà quindi avuto più d'una volta occasione di rilevare lo stato deplorevolissimo di molti quadri del Palazzo Rosso, specialmente dei ritratti del Van Dyck.

— Ma le restaurazioni che oggi si lamentano?

— Esistevano da tempo e le operazioni dell'odierno riparatore si sono limitate a foderature, a saldature del colore dove questo minacciava di staccarsi e a raddrizzamenti di tavole: all'Orfei può essere fatta colpa di avere stuccato qua e là qualche buco.

— Sicchè il danno?

— Nessuno! Ciò che oggi ha scatenato le ire di quei signori esisteva da tempo e le riparazioni con la vernice hanno soltanto messo in evidenza quanto era dovuto a precedenti restauratori.

— Per modo che la ridicola accusa dell'uso della vernice?...

— La vernice occorreva, come sempre occorre per preservare le tele dall'azione del tempo.

— E il suggerimento strano dell'uso dell'olio?

— Chiunque abbia un'idea pur elementarissima della conservazione dei quadri sa i danni che possono venir dal consiglio del direttore del Palazzo Rosso: L'olio col tempo si *ossida* e nessun mezzo v'ha poi per scioglierlo. Del resto la competenza degli odierni accusatori è tutta nel fatto che or le dirò. Il quadro che si vuole del Maratta, e che per me è di una conservazione meravigliosa, oggi si afferma essere stato rifatto specialmente nel panneggiamento celeste. Invece non è stato affatto restaurato: è stato soltanto riparato. Ciò che ha fatto gridare al rifacimento non è che opera di quella benedetta vernice, tanto in odio al direttore del Palazzo Rosso.

Le parole del Cavenaghi mi misero nel desiderio di apprendere pur il pensiero degli altri della Commissione per il collaudo dei restauri del Palazzo Rosso e scrissi al Ridolfi, al Cantalamessa e al Baudi di Vesme. E il direttore delle Gallerie di Venezia G. Cantalamessa, s'affrettava a rispondermi:

« Credo che le recenti accuse costituiscono un mostruoso castello edificato da quell'invidiosa voluttà che prova ogni buon italiano a dar addosso ai pareri ufficiali e dalla vanità — caratteristica in molti giornalisti — di mostrar di sapere e di poter giudicare cose che ignorano. L'articolo del giornaletto di Genova può far impressione per chi è fuori da ogni tecnica di riparazione di quadri, compresi, in generale, i pittori istessi; ma fa sorridere una persona esperta, perchè racchiude tali inverosimiglianze, tali assurdità da mettere allo scoperto l'incompetenza dello scrittore.

« Orfeo Orfei è uomo capacissimo, prudente, cauto, guidato sempre nell'operare da un grande rispetto dell'arte antica, anzi da un culto, giacchè, artista lodatissimo egli medesimo, ha l'anima aperta e sensibilissima a tutte le bellezze. Ha fatto in quei quadri ciò che a rigore era necessario per arrestare l'opera fatale di deperimento: le molecole di prosciugo producono ora qualche squilibrio di intonazione e da qui nascono i giudizi di condanna. Sia data la vernice ai quadri e l'apparente malattia sparirà in pochi minuti. In Germania e in Francia riderebbero della nostra esitazione a verniciar quadri. Del resto, non so quel che farà l'Orfei, oltraggiato nella sua reputazione, così danneggiato negli interessi. Io l'ho consigliato a querelare i suoi detrattori ».

E il direttore della Pinacoteca di Torino, Baudi di Vesme, mi rispondeva:

« Com'è noto, la Commissione nominata dal Municipio di Genova approvò i restauri operati dall'Orfei a pieni voti, meno uno. Ma, si osserverà, in siffatte faccende conviene badare non soltanto al numero dei voti, ma anche al loro peso ».

E messa in rilievo la indiscutibile competenza sopratutto del prof. Cavenaghi, « il più eccellente fra i restauratori d'Italia », conclude che intorno alla competenza del solo commissario che disapprovò l'opera dell'Orfei, egli « non ha una grande idea, dal momento che lo intese dire, che, a ristauro ultimato, — anzi che sostituire la vernice rimossa con nuova vernice, oppure rigenerare la vernice vecchia col metodo Pettenkoffer — si doveva dare al dipinto UNA MANO D'OLIO »!

E il Ridolfi, direttore delle Gallerie di Firenze:

« Per motivi di salute non potei prender parte che alla prima adunanza della Commissione per deliberare quanto fosse da farvi per assicurare la conservazione di alcuni dipinti che davano segni di deperimento; e in tale adunanza vennero accuratissimamente esaminati tutti i dipinti e notati quelli che avevano d'uopo di qualche riparazione per arrestare l'opera fatale del deterioramento che in essi manifestavasi. E per ciascuno di essi furono designati i pochi e semplici lavori a ciò idonei; lavori che in nessuna maniera avrebbero potuto minimamente alterare alcuna parte dei dipinti. Dei lavori deliberati venne redatto diligentissimo verbale ed a quelli doveva limitarsi il restauratore ».

E notato che egli non potè prender parte alle altre due adunanze, conclude affermando la piena ed intiera sua fiducia nel giudizio dato dagli egregi suoi colleghi, ritenendo senza alcun dubbio le critiche pubblicate ingiuste, poichè il lavoro del restauratore sarebbe stato arrestato quando, essendo in corso di esecuzione e venendo la Commissione convocata per giudicare se fosse condotto a dovere, lo avessero trovato censurabile; o non sarebbe stato per fermo approvato, quando, di nuovo convocata per il collaudo a lavoro completo, si fosse potuto constatare che questo non era stato contenuto nei limiti prefissi e compiuto in modo lodevole.

Mi rimaneva di interpellare Corrado Ricci, direttore della nostra Pinacoteca di Brera, e il Ricci si è limitato a dirmi di essere stato a Genova unicamente una volta, dopo che una sola parte dei quadri era restaurata. Fra quelli che allora potè *esaminare* non ve n'era del Van Dych, ma nessuno dei cinque quadri, sino allora riparati, era rovinato, nè in tutto nè in parte. Aggiunse che il modo di discutere del direttore della Galleria di Genova gli parve strano ed inquietante oltre ogni dire. Fra l'altro consigliava di dare ai dipinti « *tutt'al più una passata d'olio* », il quale realmente avrebbe rovinato i dipinti.

Come si vede, in tali persone, al perfetto accordo corrisponde la sicurezza delle affermazioni. E per noi, tra loro e le.... altre non possiamo esitare nella scelta e nel ritenere che lo scandalo è stato altrettanto ingiusto, che di pregiudizio al decoro italiano.

E. A. MARESCOTTI.

Questa serie di brevi interviste del Marescotti arriva forse un po' tardi, ma dello scandalo di Genova doveva pur occuparsi anche la nostra cronaca, nella quale oggi ci piace di notare che il clamore sembra finito, anche perchè all'opinione dei predetti signori si è aggiunta quella di G. B. Vittadini, d'Arduino Colasanti e d'altri, e la verità è tornata a galla con la discussione avvenuta nel Municipio di Genova e con le dichiarazioni del Ministro Nasi in Senato.

"APOLLON" in 15 gradazioni
Chiedere sempre la Marca di fabbrica
JOHANN FABER - Norimberga.
Matite nere finissime per Artisti, Ingegneri ed Architetti * * * * * * * *
In vendita presso le principali Cartolerie.
(2 martelli incrociati)
Premiato in tutte le Esposizioni.

RASSEGNA D'ARTE

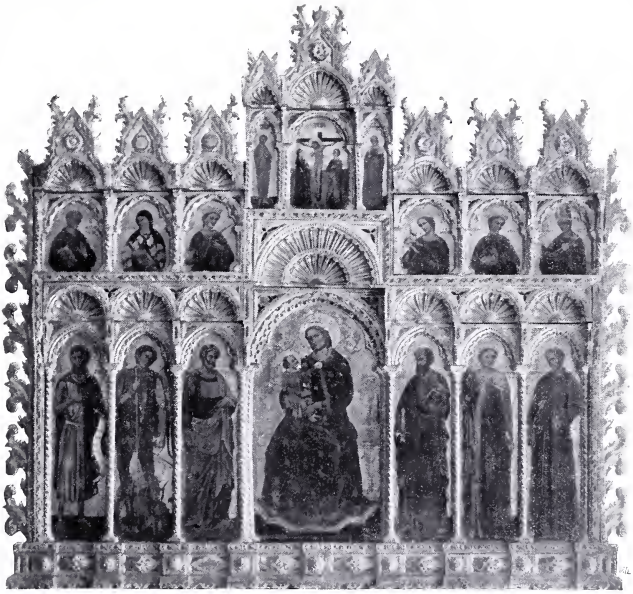
ANNO III. MILANO - Maggio 1903. N. 5.

Un'ancona di Iacobello Bonomo

Fra i molti pittori domiciliati a Venezia nel secolo XIV e nei primi decenni del XV, parecchi ne ebbi a riscontrare col nome di Iacobello (1); così Iacobello Catanio, Iacobello Bonomo, Iacobello Buleghela, Iacobello Alberegno, Iacobello musaicista della chiesa di S. Marco (morto nel 1424) ed infine Iacobello del Fiore (1439), il più rinomato fra tutti questi omonimi, e nelle cui composizioni e figure, quantunque non immuni dalle anchilosi manieristiche del medio evo, tralucono qua e là i riflessi di quell'aurora pittorica ch'ebbe a Venezia il suo diretto preannunziatore nel fabrianese Gentile dei Massî, ivi già operante nell'anno 1408.

Degli altri più vecchi Iacobello assai difficile sarebbe oggi racimolare notizie bibliografiche, e molto più difficile ancora esumare qualche lavoro; per cui, lasciando qui da parte il meschino ricordo di Iacobello Alberegno che si conserva nelle R. R. Gallerie di Venezia (2), e così pure qualche altra vecchia tavola d'una paternità artistica troppo incerta o disgraziatamente resa più che mai dubbia da ripetuti ripassi od imbratti, bisogna, dico, contentarci dell'ancona dipinta nel 1385 da Iacobello Bonomo per la chiesa di Sant'Arcangelo in Romagna e adesso esistente nel palazzo comunale di quel luogo; ancona ricordata dal Cavalcaselle (3).

Io ho detto che *bisogna contentarci*, ma in questo caso il verbo si riferisce, più che altro, alla quantità che non al pregio della sostanza, poichè l'ancona di Sant'Arcangelo può, relativamente ad altre coeve pitture venete, figurare come un prodotto meritevole di considerazione.



Ancona di Iacobello Bonomo presso il Municipio di S. Arcangelo di Romagna. (*Fot. del Sig. Francesco Giovanelli di Bologna*).

Nè poco ragguardevole è la sua vecchia cornice lignea con delicati modini, ricchi ornamenti, dorature e traccie di colore. Essa è costituita da un doppio ordine di scomparti con archi acuti trilobati e nicchie (le inferiori forse aggiunte più tardi) ed è incoronata da cuspidi rettilinee, verosimilmente un tempo fiancheggiate da gugliette, sul dosso delle quali s'arrampicano fogliami che terminano aperti ed incurvati a guisa delle branche di qualche scarabeo; ed altri fogliami più ricchi e flessuosi salgono contornando graziosamente i lati di quest' ancona costrutta sagomata e ornata nel cosidetto *stile gotico*, ma da cui emana un ben sensibile sapore o gusto di cosa veneziana.

Nello scomparto principale Iacobello figurò la Madonna, avvolta in ricco manto azzurro adorno di fiori, seduta in trono e sostenente il Bambino, mentre due piccolissimi divoti sono genuflessi ai suoi piedi. Nelle tavole a sinistra stanno il Battista, l'Arcangelo Michele e S. Pietro; in quelle a destra S. Paolo, Santa Caterina e S. Francesco d'Assisi, grandi metà circa del naturale. Nella parte mediana dell'ordine superiore il maestro rappresentò Gesù crocifisso tra la Vergine e S. Giovanni evangelista; fiancheggiando quello scomparto con le due piccole immagini delle altre Marie, e dipingendo nelle sei tavole laterali le mezze figure di S. Antonio da Padova, Santa Chiara, Santa Lucia, Sant'Orsola, Sant'Agnese e S. Ludovico vescovo. Tutte le figure campeggiano sui soliti cieli d'oro nei quali sono le scritte, in carattere gotico onciale, indicanti quei sacri personaggi, e sotto la Madonna, nel gradino del trono, havvi la segnatura: *MCCCLXXXV Iachobelus de Bonomo venetus pinxit hoc opus.*

Rispetto all'evoluzione del gusto, in questo prodotto dell'arte veneziana medievale nulla s'intravede che prelu-

dere od accennare possa agli albori, pur tanto prossimi, del rinascimento. Quasi tutto è qui ancora asservito a quella tradizione che delle infantili timidezze, o delle primitive ingenuità, derivate da un'ineluttabile decadenza estetica e dall'ascetico sprezzo dell'umana bellezza, aveva fatto un dogma restringente l'espressione artistica nei limiti più economici, o poveri, della forma, riducendo così a mano a mano l'officina dell'artista ad una vera bottega d'artefice. Tuttavia, relativamente ai prodotti delle altre numerose ed affollate botteghe o scuole venete, ancora speculanti sulle formule o ricette più che altro distillate dalla decadenza bizantina e quasi refrattarie all'esempio dei grandi precursori del nostro Rinascimento, tuttavia, ripeto, la Madonna i Santi e le Sante dell'ancona di Sant'Angelo sono notevoli, se non per l'intonazione dei varî colori, certo per un'evidente ricerca di eleganza nelle proporzioni (le braccia riescono però in generale troppo corte), per la correttezza del disegno nelle teste e nelle mani, per la buona scelta dei tipi e sopratutto per una certa grazia soave dell'espressione dei volti.

Comparando adesso Iacobello Bonomo o, per meglio dire, quest'unica sua opera nota, coi lavori di altri vecchi maestri, esistenti qua e là, e specialmente con quelli che si conservano nelle Regie Gallerie di Venezia (laddove quell'ancona potrebbe riempire una lacuna e dove senza dubbio essa troverebbesi proprio in famiglia), mi sembra poterle assegnare, senza tema di grave errore, un posto alquanto più elevato del ben noto Lorenzo Veneziano, da cui forse Bonomo deriva, e un pò più basso di quello dovuto a maestro Niccolò di Piero, ossia a quel *Nicolaus Paradivi Miles de Veneciis* (4) bene rappresentato da una tavola delle anzidette Gallerie (n. 19) da lui eseguita nel 1394: maestro che nel 1408 dipingeva per gli Amadi quell'ancona che più tardi doveva adornare l'altare di Santa Maria dei Miracoli.

Di altre opere e della vita di Iacobello Bonomo null'altro purtroppo si conosce oltre un documento, o rogito contrattuale, steso in Venezia addì 20 Maggio 1384, riferentisi ai patti o convenzioni reciproche tra lui e un certo Biagio del fu Luca da Zara, ch'egli voleva aver seco per due anni come allievo e garzone (5).

PIETRO PAOLETTI fu OSVALDO.

NOTE.

(1) Prof. PIETRO PAOLETTI. — *Raccolta di documenti inediti per servire alla Storia della Pittura Veneziana nei secoli XV e XVI* — Padova, 1895; fasc. II. pag. 5-12.

(2) Ved. al numero 25 del nuovo catalogo delle RR. Gallerie di Venezia.

(3) CAVALCASELLE. — *History of painting in north Italy* — Londra, 1871, vol. I. pag. 2 e 3. — Cfr. anche GIUS. CASTELLANI. *Descrizione di due dipinti posseduti dal Comune di Santarcangelo* (Ivi, 1896,) per nozze Quarantini-Galavotti.

(4) Prof. PIETRO PAOLETTI. — *L'Architettura e la Scultura del Rinascimento a Venezia.* — Venezia. ed. F. Ongania. parte II, pag. 205.

(5) Credo opportuno ripetere qui il documento da me pubblicato a pag. 5 e 6 dell'opera citata alla nota numero 1: Venezia, 20 Maggio 1384 — « Manifestum facimus « nos Iacobellus de Bonomo pictor in domibus da cha Corario et Blasius quondam « luce de Vadra quia ad infrascripta pacta et convenciones devenimus. Videlicet quod « ego Iacobellus predictus promitto tibi Blasio artem pictorie docere te et tu teneris « obedire michi in dicta arte secundum terre nostre de die et de nocte sicut mos est. « Ex adverso teneor tibi dare ducatos viginti in anno et hoc pagamentum debeo tibi « facere de tribus in tribus mensibus dummodo steteris mecum per duos annos proximos « futuros in quibus teneris mecum stare. Et omne fidimentum quod feceris pro tuo de- « fectu in dicta arte quod tantum michi restituere. Et in duabus ebdomadis teneris « michi obedire in omni eo quod tibi precipiam pro dicta mea arte et in tercia ebdo- « mada debeo te dare de arte penelli iuxta meum posse et scire. Et predicta omnia et « singula promittimus attendere et observare hic ubique. Et Ego Blasius debeo inci- « pere dictum terminum a modo usque ad unum mensem proximus in pena ducatorum « viginti .... plenum ut in forma cum clausulis et additionibus opportunis etc.

« Testes ser Massius q D. Antonii, Bernardus de Dregia de Iadra, Marcus de « raxa q. ser Nixa et Marcus Sabadino ». (*Archivio di Stato in Venezia — Cancelleria inf. Miscell. Atti notai diversi, cassa VII, casella 7, filza XIV*).

Notizie di architetti lombardi a Rieti nel Secolo XV (1439-1458)

Quell'affermazione del compianto É. Müntz, che « Varese specialmente dette tanti capimastri, compresi fra i *magistri comacini*, che si sparsero per tutta Italia » (1) nei documenti che, nelle mie ripetute ricerche per l'antico archivio comunale di Rieti, mi son passati sotto gli occhi, trova una conferma nuova.

Il diligente e geniale erudito aveva *de visu* potuto constatare la cosa in più città, fra le quali Perugia; ove egli nota che, dal 1451 al 1483, cinque maestri lombardi trovò incaricati di importanti costruzioni (2). Nessuna meraviglia adunque che se maestri lombardi c'erano a Perugia, a Roma, a Napoli, ce ne dovessero essere tuttavia anche nelle minori città intermedie.

Egli mise altresì in rilievo, come fatto poco notato dagli storici dell'arte, la diffusione degli artisti lombardi nella seconda metà del secolo XV. Dapprima, modesti tagliapietra, si recano in corporazioni dovunque si costruisca un importante edificio (3). Dal seno di questi muratori e scalpellini si levano poi quà e là veri architetti e compiono lavori belli e degni anche oggi di molta attenzione. Si vede che dalla Lombardia recavano con sè alcuni segreti dell'arte costruttiva e un corredo di idee estetiche che poi attuavano nei varî paesi ove prendevano dimora.

Un chiaro scrittore d'arte, il Rivoira, si è già proposto di raccogliere in un'opera completa e organica ogni memoria importante di questa operosità nell'architettura e nelle arti minori strettamente connesse con quella: ed io non mi propongo che il modesto scopo di offrire qualche contributo alle ricerche che riguardano questo argomento.

Sarà officio di chi avrà nelle mani un ricchissimo corredo di esempi e di documenti il discendere a conclusioni generali sul carattere di quest'arte lombardesca, sulle norme tecniche, sui motivi ornamentali, sulle parentele o affinità con l'arte architettonica di altre regioni, sulle sue ispirazioni e derivazioni: io mi contento solo di riconoscere che, risorto nel quattrocento il culto per Vitruvio, i lombardi mostrano di seguirlo con fervore sia nei motivi principali, sia nel bandire dall'architettura ogni ornamento superfluo. Quelli di cui vogliamo ora porgere notizia, mostrano di aver subito l'influsso classico del Risorgimento toscano, che secondo il Carotti (4), i lombardi ricevettero assai tardi.

Dal seno degli artieri scaturiscono gli artisti, abbiamo detto poco innanzi: infatti in queste opere fatte a Rieti essi sono confusamente adoperati con altri muratori e lapicidi: fabbricano le mura insieme (5): ma, quando occorre, taluno di essi è direttamente incaricato, con patti prestabiliti, a costruire un ponte, ad edificare una porta, un baluardo, una torre, una ròcca.

A Rieti li trovo già nel 1439, ma forse non è questo il primo anno in cui cominciarono a lavorare pel comune, perchè se trovasi nel 1438 affidato ad uno di essi un lavoro importante e geloso, vuol dire che costui doveva già, per dimostrata perizia in altri lavori, essersi fatto notare come artista valente, più valente di tutti gli altri almeno, che in quel tempo dimorassero a Rieti. Ma le frequenti lacune di quell'archivio non permettono di trovare memorie di rilievo sui maestri lombardi negli anni precedenti.

Nel periodo in cui omai Rieti, da libero comune passava alla signoria della Chiesa (6), Giovanni cardinale fio-

(1). MÜNTZ. *L'arte italiana nel Quattrocento.* — Vers. italiana G. CAROTTI; tipografia del *Corriere della Sera*, pag. 184.

(2). Id. ibid. pag. 145.

(3). Daremo presto notizia di una corporazione di lombardi, già costituita in Perugia sui primi del quattrocento, e della quale nè il Müntz nè altri ebbero forse notizia.

(4). MÜNTZ. « *L'età dell'oro e dell'arte italiana* » Milano, 1895, versione CAROTTI — Vedi pagine 258-267.

(5). Le belle mura di Rieti, qua e là dirute e smantellate, sono state oggi restaurate per encomiabile proposito di quel sapiente municipio e sotto la direzione dell'Ing. A. Blasetti.

(6) Vedi *Bollettino della Deputazione storica Umbra*: volume 7.° p. 438, contenente un mio studio storico sul trapasso dal Comune alla Signoria.

rentino, Legato in Rieti, Spoleto e in Sabina, ordina che si ricostruisca un torreone, detto, come anche in altre città, *il Cassero*, sulla stessa località dove già sorse il vecchio cassero, atterrato durante un tumulto cittadino.

Il torreone doveva essere valido strumento di governo per la nuova Signoria: atto a respingere dalla parte meno munita della città le forestiere incursioni, atto ancor meglio, a difendere il Governatore papale, o il Legato o il Vicelegato, e la loro Corte, quando una improvvisa ribellione di cittadini o un assalto di fuorusciti costringessero i rappresentanti del Governo a cercar salvezza là dentro.

Cinta Rieti per tre lati da robuste mura merlate, fornite a debiti intervalli di baluardi, di porte turrite e di bertesche, e piegate attorno alla città in ampio poligono, non chiuso; era poi difesa dall' ultimo lato, ove s'arrestavano le mura, dalla rapida e pericolosa corrente del Velino, valicabile solo in un punto mediano, ove sin dal tempo di Augusto era stato gittato un bello e massiccio ponte a cinque arcate.

Ma tutto l'abitato non era solo costituito del perimetro ricinto dalle mura castellane e dal fiume: al di là di questo, e specialmente dinanzi al ponte romano, si stendevano due lunghi e popolosissimi borghi, detti, l'uno, per antonomasia, *il Borgo*, l'altro, il Borgo Sant'Antonio.

Località più bene scelta e più opportuna per il nuovo fortilizio non vi poteva essere che erigendo un alto e robusto torreone, precisamente a capo del ponte, di fronte ai borghi, sull'estremità di questo istmo, unica via di comunicazione col paese al di là del Velino.

Trattenere e fronteggiare ora i nemici comuni che assalissero Rieti da quella parte: ora, dar modo al Legato e alla corte di asserragliarsi e agguerrirsi contro gli ammutinamenti frequenti dei cittadini e tenere intanto fermo uno dei polsi alla città, finchè di fuori fossero giunti soccorsi, questo era il duplice proposito di chi ordinò la ricostruzione del Cassero sopra il ponte d'Augusto: questo era il duplice officio a cui doveva servire e cui talora servì.

E così, chiamato a sè maestro Jacopo da Varese, il Rettore e i Priori di Rieti, nel dì 25 dell'Aprile 1439, strinsero con lui il patto per la costruzione del Cassero.

" Magister Jacobus de Varese murator ad costruen-
" dum et murandum turrim Cassari porte Pontis, conduxit
" et se locavit et operas suas, cum infrascripto numero
" magistrorum et manualium, cum domino Rectore et Prio-
" ribus ibidem presentibus: videlicet locavit se et operas suas
" cum sex magistris, computata eius persona et sex ma-
" nualibus. Promisit et convenit ipsam turrim edificare et
" murare, et incipere die Lune, vigesima septima presentis
" mensis, pro pretio quatraginta trium ducatorum, (5 libre
" e 9 soldi) e bolonenis 68 pro quolibet ducato, singulis
mensibus, incipiendis ut supra dictum est..... „ (c. 67).

Altri documenti accennano di passaggio alla costruzione del Cassero, che fu edificato con sollecitudine e vi fu preposto un custode e capitano, o inviato dal Pontefice o approvato da lui e dal Legato.

Ma questo valido e bello arnese di guerra, già scoronato dei merli e mezzo decapitato, sembrò un inutile ingombro a chi non sa concepire una estetica delle città al di là dei *larghi*, dei *quais* degli *squares* e dei *rettifili*. E così, per questa (mi si conceda), unilaterale intolleranza edilizia e per la dannosa incuria dei più, invece di ripararlo e farne un utile ornamento, venti anni fa, fu finito di demolire e poi raso dal suolo, che oggi non serba più che la traccia delle fondamenta.

Fortunatamente qualche fotografia ce ne ha conservato un buon ricordo; e in grazia appunto di una fotografia, favoritami dall'egregio amico mio, conte Lelmo Rossi-Scotti, posso oggi presentare ai lettori della *Rassegna* il notevolissimo edificio, disegnato e costrutto da un architetto lombardo.

Ricordare gli avvenimenti che si connettono alla sua storia non è di questo scritto: descrivere l'interno, le pitture, le particolarità di esso non ci è più permesso. Solo possiamo ammirare le sue belle proporzioni, la forte ossatura, la sua pianta ad esagono e qualche finestra a sesto rotondeggiante. Torreggia là solo, (cioè torreggiava!) come un gigante delle memorie: i *falchetti famelici empiono il ciel di strida*, mentre, al suo piede, fra il garrulo vocìo delle lavandaie ferve la vita di quel minuscolo popolo del *Borgo* che, in altri tempi, avrà veduto li attorno agitarsi più volte il dramma della storia cittadina e corruscare la rivolta.

Di rado però il Cassero divenne strumento di tirannia contro la città: i tempi, agitati da guerre intestine e dalle

Il Cassero demolito, di Rieti.

irrefrenabili ambizioni e avidità dei capitani di ventura domandarono spesso l'unanime concorso nella difesa. Onde, se fu nel 1439 e 1440 costruito e armato il Cassero, si dovè pensare anche a rabberciare le smantellate mura, a richiudere i passaggi aperti dalla violenza, a rafforzare porte e baluardi con nuove opere.

Infatti dal maggio del 1450 al settembre del 1452, fra l'altro, si dovè a tutt'uomo lavorare e spendere a rifare le mura. Per la spesa, la Curia fece larghe concessioni col rimettere talora i tributi, destinandoli all'opera delle mura: per il lavoro, furono chiamati i maestri lombardi.

Nel 25 maggio 1450, si ricorda al Consiglio di Coblenza che il Pontefice, degli 850 ducati d'oro dovuti alla Camera Apostolica sotto il titolo di *Sussidio*, ne ha largiti 100 da spendersi nel racconciare e rifare le mura, " *ob imminentem necessitatem eorum* „ ma dal 1448 ad oggi, non si è fatto nulla; bisogna provvedere, perchè la città va a rischio di essere spogliata se qualche potente esercito vi ponga il campo (cc. 66, 67). Si danno subito al lavoro, impongonsi tasse, si requisiscono artieri e contadini.

Nell'ottobre del 1451, il comune stringe alcuni patti con maestro Jacobo di Pietro da Varese, che promette di fare 200 *passi* grossi di mura, a ragione di 30 soldi ogni passo, a tutte sue spese, tranne quelle delle pietre, della calce, arena e legname, eccettuate sempre le fondamenta. Dopo i 200 passi, si obbliga di farne altri duecento: e tutti i 400 passi debbono essere costruiti nello spazio di un anno, e nella misura, data, beninteso che il vano fra i merli si conti per pieno, come fu fatto per l'innanzi (cc. 105, 106).

Non eran passati sei mesi che giunge un breve di Nicolò V, pieno di rimproveri per tanta negligenza, nel quale ai rimproveri vanno aggiunte le minaccie: *Quod si facere neglexeritis, providebimus taliter quod vos penitebit*

ordinationes nostras non observasse. Alle brusche parole, i reatini imposero un prestito forzato di 100 ducati, che sarebbero scomputati nella futura dativa, e spingono il lavoro con alacrità, tanto che nel Luglio del 1452, i collaudatori del Comune, misuravano le seguenti quantità di muro costruito:

ai maestri Simone e Giovanni di Antonio da Benaco, passi 431 $^1/_2$;

a maestro Giacomo da Varese, passi 270 $^1/_2$;

ai maestri Giacomo ed Ambrogio di Pietro da Varese passi 480 $^1/_2$;

a maestro Cristoforo di Giovanni da Cuma passi 404.

nel settembre 1452, a maestro Ambrogio da Varese passi 59;

e ai maestri Giacomo e Giovanni suo fratello passi 7 $^1/_3$ (cc. 119-130).

Così abbiamo un totale di passi 1646, che rappresentano un bel tratto delle mura.

Nel lavoro comune o grossolano noi troviamo senza distinzione alcuna confusi, sotto l'unica denominazione di maestri, tutti questi artefici, onde ci riesce malagevole il determinare quale dei due Giacomi, ambedue di Varese, sia l'architetto del Cassero Ma dell'uno ci viene costantemente indicato il nome del padre o il cognome, Pietro o *Petri*, mentre dell'altro costantemente si tace: noi opiniamo che il nostro sia il primo, che viene anche nominato sempre da solo, anche quando più tardi, cioè nel 1458 viene incaricato di costruire il castello della Guardiola.

Porta Conca a Rieti.

Un altro architetto, degno di menzione, è quel Simone di Antonio da Benaco, che abbiamo trovato, intento cogli altri lombardi alla ricostruzione delle mura di Rieti, insieme col fratel suo Giovanni.

Nel 21 novembre del 1457 combina coi Priori la cedola per la riedificazione di *Porta Conca*:

" Magister Simon Antoni; de Benaco, comitatus mediolanensis, murator constitutus coram magnificis dominis " Prioribus, sponte promisit et convenit . . . reponere et " remictere funditus et construere et murare cossas porte " Conche civitatis Reale, et scarpam denuo ibi facere et " murare cum lapidibus concijs, altam super ponticellos " ibi positos per duo fila quadrellorum, cum una cornice, " ac remictere et reponere arcum dicte porte, et removere " seu dipannare? de muro novo facto super ipsam portam " quantum videbitur Antonio Valentini (un soprastante per " parte del comune) et etiam facere super illa tres bom- " borderias, extra cam, et merulos supra, et in quolibet " merulo unam balistariam . . . pro pretio et mercede vi- " ginti ducatorum auri . . . „ (c. 115).

Siamo in presenza, mi sembra bene, di un singolare documento che accenna ad un restauro, o meglio ancora ad un rifacimento guidato da idee estetiche. La porta era stata ricostruita di già, se no che cosa vorrebbe dire l'espressione: *removere de muro novo facto super ipsam portam quantum videbitur Antonio Valentini?*

Porta Conca era stata rifatta di già, ma l'artefice precedente non aveva interpretato il concetto dei Priori e di più mancava di un accessorio importantissimo per la difesa, cioè di una scarpa o sprone accanto alla porta. Maestro Simone pertanto è incaricato di rimettere al posto e di rifare le ale, o coscie laterali della porta, di ricostruirvi l'arco della porta stessa, lasciandovi la sopraedificazione, ma coll'obbligo di decapitarla di una parte più alto, a giudizio del soprastante D. Valentini, ponendovi in cambio merli con una piccola feritoia ciascuno, per uso di balestra. È anche incaricato di costruire *ex novo* lo sprone o baluardo accanto alla porta, con pietre a pelle liscia, più alto dei ponticelli ivi posti (la cinta anteriore, più bassa, fronteggiante un fosso difensivo che correva lungo le mura) per due file di piccoli dadi o quadrelli; e poi, di costruirvi, più alte della porta (supra cam), ma sopra lo sprone (extra cam), e non sopra la porta, tre bombardiere cioè tre più larghe feritoie, per le artiglierie.

L'opera che anche oggi rimane nel luogo è la conferma di tutto questo lavoro.

Infatti la porta e le sue ali sono come la scarpa, a pelle liscia: intonsa e scabra è invece la veste esteriore delle rimanenti mura.

Un discreto restauro recente, condotto dall'Ingegnere A. Blasetti, per cura del Comune, ha ridonato alla porta e alla scarpa i merli e l'intera sopraedificazione con concetti razionali.

Se questa opera è un rifacimento, ben poco possiamo parlare dell'intonazione architettonica. Gli archi sono a sesto rotondo: ma se questo è un rifacimento guidato da certe idee estetiche, allora la fattura più che dalla sesta dell'architetto, dipenderebbe dal concetto dei Priori che, probabilmente, vollero rifarla come era anticamente e conforme agli esemplari che tuttora persistono numerosi in tutta la città; dove non è quasi traccia di arte gotica o di sesto acuto, ma sembra che la romanità coi suoi vetusti monumenti, ora distrutti, abbia dato norme costanti agli architetti, dal più alto medioevo fino alla Rinascenza.

Comunque, la fattura di questa porta ha del massiccio di belle proporzioni ed anch'essa è una traccia della operosità tecnica e artistica di questi lombardi sparsi per tutta Italia nel secolo XV.

Era intanto l'arte che operava mescolanze e comunioni fra le varie genti d'Italia in un secolo, in cui fra le varie sue regioni aspro ancora era il contrasto e ostinata la guerra.

ALESSANDRO BELLUCCI.

Roma. — Dono di 100,000 lire per gli scavi al Foro.

Leonello Philipps, ricco ed appassionato ammiratore dei monumenti romani, che già offrì 50 mila lire a Baccelli per i lavori del Foro, stimolato dal poeta inglese Clairbaddeley, offre altre centomila lire per la espropriazione delle case moderne sul terrapieno che cela ancora una parte importante della Basilica Aemilia.

Sarà così possibile di compiere lo scavo al punto settentrionale del Foro romano.

Ancora di Giov. Francesco
da Rimini

Nella *Rassegna d'Arte* del settembre 1902 scrissi un breve articolo su Giovan Francesco da Rimini, pubblicando, per la prima volta, i suoi due dipinti indicati già dall'Oretti e creduti, in seguito, smarriti, mentre uno si trova nella chiesa di S. Domenico in Bologna e l'altro presso il cav. Achille Cantoni a Milano. Trattai inoltre dei caratteri pittorici di quell'obliato maestro romagnolo, dimostrandone la derivazione dalla scuola umbra della metà del sec. XV e, specialmente, da Benedetto Bonfigli. Non ripeterò dunque le cose dette, pago di poter qui aggiungere altre due opere di lui, alle quali sin'ora non si era potuto dare un nome.

L'una si conserva nella R. Pinacoteca di Bologna col num. 255 (1). Non si sa con certezza donde derivi; si suppone solo che si trovasse " fra alcuni pezzi antichi nel magazzino di Montalto „ ritirati nel 1812. Nei vecchi cataloghi è detta di *Scuola Veneta* e rappresenta l'*Adorazione*. La Madonna inginocchiata a mani giunte porta una veste rossastra sottilmente e lungamente pieghettata, un manto turchino e il solito lino a festoni sul capo. Gesù dormiente giace sulla terra, sparsa di ciottoli, sollevato un po' col torso che appoggia ad un cuscino rosso addossato ad un ceppo d'albero segato. Dietro, il S. Giovannino, con la crocetta, lo contempla con le mani giunte e si piega in ginocchio. Porta la pelle a rovescio, ossia col pelo sulla carne. Gli stanno sopra due angioletti del pari adoranti e con atto concorde di devozione. Uno ha veste rossa e ali scure; l'altro, veste violacea ed ali rosse; ambedue i soliti capelli fulvi a ciocche ondulate e parallele. Il paese montuoso è sparso di castelli dalle torri merlate. Una grande chiesa sorge a destra sopra un colle. In alto, nel cielo solcato da nuvole che sembrano frangie o serpentelli, si librano due angeli con la croce e la colonna e più su ancora, nella cuspide, S. Domenico in gloria. L'esecuzione è la solita dei quadri del riminese, fredda, accurata, d'una finezza estrema.

Madonna in adorazione del Putto di Giov. Francesco da Rimini
Bologna, R. Pinacoteca.

Battesimo di Gesù di Giov. Francesco da Rimini - *Roma, presso i signori Blumenstihl.*

(1) Su tavola, larga 0,58 alta 0,90.

Non una delle qualità e dei difetti, non una insomma delle caratteristiche del pittore manca al *Battesimo di Gesù* (1) posseduto dal comm. Bernardo Blumenstihl in Roma (via Vittoria Colonna num. 1), e credo che le riproduzioni qui aggiunte bastino a mostrarlo in modo assolutamente indiscutibile.

(1) Su tavola, larga 0,52 alta 0,72.

uscendo dalle scuole l'arte non poteva a un tratto dimenticare tutto quanto vi s'insegnava, e per di più, avventurandosi a novità, faceva necessariamente ritorno a debolezze puerili. Ma l'infanzia apre il cammino alla vita.

Un rinnovamento, un moto d'arte, ha bisogno, per sorgere, di trovare occasione, impulso, nell'ambiente storico. Pisa era, già dal secolo XI, e per oltre tutto il successivo si mantenne, nel suo bel momento; esuberante di vita, di ardore, animatissima nei commerci, gloriosa nelle guerre, soprastava a tutti i vicini per rigoglio di giovani energie operose e contente. Pochi nomi d'uomini e di cose basta rammentare a prova: — i Ciurini, gli Orlandi, i Lanfranchi: — la Corsica, le Baleari, Amalfi. Il desiderio di moto e di espansione, lo spirito di iniziativa, il senso pieno della vita libera e forte, era nel sangue d'ogni cittadino, nell'aria stessa della città. Ecco l'elemento, a così dire, nazionale dell'arte, il fattore storico del suo primo, ed è bene ripeterlo, forse incosciente tentativo di indipendenza; la

S. Pietro a Grado - Motivo di decorazione, fascia superiore.

sostanza insomma, che animò poi tutta la scuola Toscana e la mosse a differenziarsi per nuova strada sua propria.

Quale strada? verso la realtà. Ora, un germinare spontaneo del naturalismo (e non si dice che gli affreschi di S. Piero ne sieno più che un remoto accenno), nell'anima popolare e nel comun sentimento dell'arte, prima ancora che il suo sbocciare aperto nel genio di un artista individuo; l'affacciarsi di una concezione pittorica con tendenza a una sincerità maggiore, non può meravigliare, anzi diventa logica, a Pisa prima che altrove; Pisa in quel torno di tempo, rammentiamolo, aveva dato Nicola, il padre della scultura d'Italia; fu detto sì (dal Melani), che Nicola non si spiega a Pisa dove non ha precedenti; ma la scultura Pisana non ebbe mai linea e disegno veramente bisantini. E l'indipendenza che gli affreschi di S. Piero tentano, non spiegherebbe Pisana l'arte di Nicola senza rimandarla, come fu proposto, alle Puglie? Forse, si risvegliava l'antico genio della gente Etrusca. Dice il Müntz, secondo un'idea del Taine, che l'ambiente storico e il momento psicologico, più che il genio di razza, contribuiscono alla fioritura dell'arte. In parte, è vero; anche qui è da dire che il rigoglio di vita sociale dette nascimento e caratteristica all'arte in Pisa. Ma però entrambi quelli elementi occorrono, e nel caso nostro, concorrono; non potrebbe davvero intravedersi un curioso filo di continuità, tra la movimentata arte Etrusca e la rinascente Pisana che doveva poi avere massima e gloriosa specificazione in Giovanni, il grande animatore? E non esiste ragione di colleganza alcuna tra la rozzezza delle pitture a S. Piero e l'impeto ardito e così spesso scorretto, della scultura di lui?

Non ci fidiamo troppo di ciò che piacerebbe alla immaginazione, e torniamo ai nostri incunabuli dell'arte.

Qui non va negato che le reminiscenze del bisantinismo esistano, ma, se non erriamo, in nessuna parte predominano. Basta vedere la stessa figurazione del sogno di Costantino; proprio dove le figure, perchè nella quiete del sonno, o perchè rappresentanti immagini sognate, avrebbero facilmente potuto riportare il pensiero e la mano del pittore al carattere della rigidità, si ha invece una relativa scioltezza di disegno, massime nel naturale atteggiamento del dormiente. Troviamo poi, in generale, ricercato il movimento; principalmente di corpi, più che di espressione; anzi, non proporzionato alla espressione; perchè questa, secondo le possibilità concettive e tecniche di un'arte ancora bambina, sta e si rivela principalmente nel moto dei corpi; sicchè a noi apparisce rozza e scorretta violenza; (ho in mente il quadro raffigurante la decollazione di S. Paolo e quello raffigurante la profanazione delle tombe degli Apostoli). Una simile pur materiale e difettosa maniera di cercare la vita, non perfeziona, ma trascende addirittura il vecchio bisantinismo e lo nega; in esso della vita non c'è lontana idea: ma non è neppure riflesso neogreco, perchè i greci avrebbero avuta più abilità di mestiere, più misura, più proporzione. Così gli errori stessi confermano quello che è unico pregio degli affreschi di S. Piero; il loro fuorviare dalle scuole.

Del resto, la ricerca diretta di un'espressione di sentimento e di arie di testa non manca del tutto. Ne fanno fede, speciaimente, nei quadri del seppellimento di S. Pietro e del secondo seppellimento degli Apostoli, le figure delle donne. E questo specifica bene la novità del tentativo di S. Piero.

Per concludere; dagli affreschi di S. Piero viene una luce crepuscolare: e poca differenza di luce è tra il vespero e l'alba, ma l'intonazione è diversa e distinguibile. E la storia della pittura Italiana, se le umili origini non sono da trascurare, e se non da Giotto senz'altro, ha da incominciare dall'epoca di questi vetusti affreschi. I quali non certo per un loro valore assoluto (scarso è in questo lo stesso valore di Cimabue, malgrado il firismo del Vasari e la rettorica degli innumerevoli suoi copiatori), ma per lo spirito che in essi fa la sua prima apparizione e che agiterà poi tutta l'arte d'Italia, hanno importanza.

L'importanza stessa che aveva il volgare parlato, il quale pure trovò a Pisa in quel tempo, con Lucio Drusi, un de' suoi primi poeti; e doveva arrivare a Dante: onde si potrebbero dire gli affreschi di S. Piero, veramente il volgare antico della nostra pittura, che troverà il suo Dante in Giotto.

***

Verrebbe ora un'altra questione che per noi è secondaria; quella di sapere di chi propriamente sieno gli affreschi di S. Piero. Diciamo secondaria, perchè, prima di tutto, ritenuto che sieno Pisani, ossia frutto di un'arte locale, poco monta sapere il nome individuo dell'artista, massime in epoca di origini, in cui l'arte è, se così sia lecito dire, ancora tanto omogenea da non permettere affermazioni di individue qualità personali. Il nome dell'artista non ci direbbe nulla, anche se ritrovato; essenziale a sapersi è unicamente l'indole e lo spirito della pittura, perchè ai principî, la storia della pittura, è della pittura, non dei pittori; quest'ultima dopo Giotto soltanto può diventare utile più che a mero sodisfacimento di erudita curiosità.

D'altronde, trattandosi di epoca così remota, nell'assenza completa di documenti, e nella impossibilità di argomentare dai confronti con altre opere di certa attribuzione, non c'è mezzo d'arrivare a sicura notizia. In via di congettura, accenno le induzioni non del tutto prive di peso del Rosini per Giunta Pisano; sarebbe da piacere e

S. Pietro a Grado - Gruppo di teste.

persuader facilmente che un pittore allora di grido quanto si poteva sugli altri, fosse stato primo a raccogliere e interpretare il novo sentimento pittorico. Disgraziatamente, manca la prova. E non dovrebbe meravigliare fosse stato invece autore a S. Piero qualche suo dimenticato collega, o, cosa più probabile, qualche pittore a lui precedente; da Giunta, può credersi che avremmo avuto una relativamente maggiore finitezza di lavoro.

Di Giunta potremmo dir molto; rammentiamo qualcosa. Egli fu chiamato ad Assisi; ciò solo rivela che era tenuto in alto concetto; maestri greci si trovano ovunque, ma si cercò il pittore da Pisa. Se il S. Francesco d'Assisi che gli viene attribuito ha del bisantino, non c'è da farsene specie; anche Giunta avrà avuto insegnamenti bisantini: ma bisogna pensare ai Cristi di Giunta; Cavalcaselle e Crovve li dicono pessimi: è vero; però vi riconoscono anch'essi uno sforzo di espressione intensa e drammatica; ecco il nuovo. Ad Assisi, e ciò afferma che vi si volevano pittori di grido, Giunta ebbe a successori com'è noto, Cimabue eppoi Giotto. E fu ivi, dopo assai tempo, scambiato con Cimabue, ed oggi, degli stessi Cavalcaselle e Crovve solo dubitativamente distinto da quello. Il che vuol dire non fu da Cimabue il grande distacco; fu con Giotto, veramente colui " per quem picturam extincta revixit ", come dice il Poliziano. O, se non si vuole il salto, ma si analizzi il primo e lento formarsi di quel germe che poi diè modo a Giotto di essere meraviglia grande (non miracolo senza spiegazione), i motivi del distacco furono in un'arte che risale almeno all'epoca di Giunta, l'epoca — all'incirca — degli affreschi Pisani.

Cavalcaselle e Crovve, parlando di un Cristo del Giunta, sono costretti a dire: « come lavoro di esecuzione è rozzo e scadente, ma inteso come movimento storico dell'arte e preso complessivamente esso rappresenta un progresso ». Non è ciò da applicare letteralmente agli affreschi di S. Piero? E se vogliamo essere più esatti, diciamo che essi rappresentano, coi Cristi di Giunta, non tanto un progresso quanto un tentativo di ribellione.

Potremmo in via di prova sussidiaria cercare altre traccie di un movimento d'arte prima di Cimabue che può essere non fosse unico a Pisa. Citiamo un nome; Guido da Siena, e la sua madonna di S. Domenico; e se questa, contestata, s'ha da ritener troppo incerta, citiamo il Tafi e Coppo di Marcobaldo fiorentini, e il Berlinghieri di Lucca, e Gelasio da Ferrara e Margaritone d'Arezzo. Ma quando pur questi nomi non dovessero uscire dal campo bisantino; quando i vecchi storici e critici d'arte a torto avessero cercato traccia di scuole locali con qualche impronta originale del secolo XIII, quando si negasse anche una scuola italo-bizantina nel mezzogiorno, tutto ciò vorrebbe dire soltanto che i pittori pisani assai prima degli altri manifestarono accento indipendente e proprio.

Quell'accento che malgrado l'enorme successivo sviluppo delle scuole gloriose di Siena e di Firenze, pare si mantenesse fin nel secolo XIV, tanto che si vorrebbe ora veder succedere in Camposanto di Pisa, alle antiche attribuzioni al Buffalmacco, agli Orcagna, ai Lorenzetti, — il Traini ed i suoi allievi. Ed invero, nei lavori che al Traini ed ai suoi allievi si darebbero, e proprio come caratteri specifici dei pittori Pisani del secolo XIV, si hanno quella certa esagerazione di movimento e quello sforzo verso l'espressione drammatica della composizione e delle singole figure, quella mancanza di finezza, che già vedemmo, e sia pure in assai diversa scala, negli affreschi di S. Piero. E anche notò in que' pittori, il Supino, un particolare e scorretto modo d'intendere il movimento del collo sul torso, che riscontrandosi comune nella scultura Pisana dell'epoca, egli crede possa derivare da questa; ma cosa curiosa, l'identico difetto è in non poche figure degli affreschi di S. Piero; e forse qui, come altrove, sta senz'altro direttamente ed ingenuamente ad esprimere l'intenzione dell'artista di dare maggior sentimento alle teste e maggior vita alle figure.

Fino in certe particolarità tecniche, per esempio del contorno segnato forte e scuro e del colorito delle carni, si potrebbero riscontrare analogie tra gli affreschi del Camposanto che si vogliono attribuire a pittori Pisani del secolo XIV e quelli di S. Piero che vorremmo dare a pittori Pisani del secolo XII o dei primi del secolo XIII. S'intende che le analogie, parziali e relative, vanno intese con discrezione: ci sono, ma c'è, tra mezzo, più di un secolo, e c'è, tra mezzo, Giotto e Simone Martini. Ad ogni modo non si può non vederle, e non vedervi un indizio che unifica, integra epperò fortifica le due ipotesi.

S. Pietro a Grado
Decollazione di S. Paolo.

Dunque, ripetiamolo; a non volere di — scuola — (chè il nome è tropp'alto), si deve certo parlare di un primitivo agitarsi dell'arte a Pisa; degli inizi di questo moto sono venerabile segno gli affreschi di S. Piero che attribuiamo a pittore locale anteriore a Giunta. Certamente non può trarne oggi diretti insegnamenti l'artista, ma assai vi deve meditare lo storico e il filosofo dell'arte.

Usciamo dalla Chiesa; non senza notare un confessionale di legno intagliato, lavoro sobrio ed elegantissimo del secolo XV. L'ho visto deplorevolmente sconquassato e tutto tarmito. Ora, mi si disse, l'on. Battelli, deputato di Pisa, s'è interessato per il riattamento: un *sovversivo* restauratore di confessionali? — Scherzi a parte; l'idea è buona e ne va data lode. Ancora da notare, un crocifisso in legno, di buona mano antica.

Usciamo dalla vecchia Chiesa, e torniamo fuori, ai campi, al sole. Contemplando l'arte, dimentica dei fasti di Grecia e di Roma, costretta a ritentare incerta il cammino, si pensa con melanconia, che anch'essa, l'unica cosa veramente serena e bella e gentile che allieti gli sforzi del pensiero umano, soggiace alle faticose vicende della fortuna. Ma lo spettacolo consolatore della giovinezza eterna di natura ci rammenta, che fino a quando vi saranno sulla terra, vita, ed esseri che sappiano elevarsi ad una comprensione sana, e sincera della vita, l'arte non morirà mai senza speranza di resurrezione.

AUGUSTO BELLINI PIETRI.

" Amor sacro e profano „?

Non speravo davvero che il mio articolo sull'*Amor sacro e profano* o meglio su *Venere e Medea* (1) producesse sul Palmarini sì buon effetto da fargli lasciar da parte tre delle quattro affermazioni enumerate nel suo articolo nella *Nuova Antologia* (2). Pure la terza affermazione era d'una importanza capitale: « Le due figure sono la stessa donna e questa è Laura Dianti ».

Ora se il Palmarini si è persuaso che Laura Dianti qui non c'entra per nulla, dovrà pure spiegare in qualche modo quelle due figure muliebri, a meno che non insista nel dire che « esse, nel concetto figurativo, hanno importanza secondaria, direi quasi ornamentale ».

La risposta del Palmarini al mio articolo è lunga, e lungo e ozioso sarebbe rispondere punto per punto, e rilevare le inesattezze e le contradizioni. Mi limiterò solo alle maggiori, e la prima è che io non ho « *scoperto* » nulla, ma modestamente ho cercato di dimostrare che soggetto del quadro è il noto mito di Venere e Medea; e naturalmente tutti i critici che prima di me videro questo mito rappresentato nella tela di Tiziano, li ho citati a conforto della mia dimostrazione, e con gran piacere — piacere che il Palmarini non poteva permettersi, la sua interpretazione non avendo predecessori.

Io non so se i « critici tedeschi col Wickhoff alla testa » abbiano letto o no l'*Argonautica*; quanto a me quest'accusa, sebbene falsa, non mi riguarda, perchè non ho mai scritto che Tiziano volesse fare *un'illustrazione* del VII libro di Valerio Flacco: solo ho scritto che « dalla letteratura più che dall'arte si deve ritenere abbia attinto l'*inspirazione* per il quadro Borghese » e parlando del mito ho ricordato insieme i due poeti latini più noti che lo narrarono, Ovidio cioè e Valerio Flacco, citando versi di entrambi.

Del resto il Palmarini, pur tirando coi denti il brano del Bojardo, si accorge che non coincide troppo con la rappresentazione tizianesca ed ammette perciò che il pittore ha trattato il soggetto con libertà, e riconosce che Tiziano non ha fatto accurate indagini su fonti storiche e geografiche del Bojardo, ma che in certi punti ha perfino *invertite le parti* senza per questo alterare l'ispirazione artistica. Ora perchè non vuol concedergli una certa libertà anche trattando il mito di Venere e Medea?

D'altra parte, voler spiegare il soggetto di questo quadro lavorando di fantasia sopra quel solo sarcofago ridotto a fontana, o contando i tronchi d'alberelli di questo paesaggio Giorgionesco, è assurdo.

Soggetto del quadro sono le due figure muliebri. Ancora una volta ripeto che la donna nuda ci appare innegabilmente sotto le forme di Venere, e tutti fino ad oggi lo riconobbero. L'altra donna ha attributi troppo precisi per poterci sbagliare a riconoscerla: il cofanetto, le erbe, l'abito regale, simboli peculiari alla regina della Colchide, ed a lei soltanto.

Nell'ultimo mio articolo ho citato molti monumenti greci e romani ove Medea è rappresentata in compagnia di Cupido, col ramoscello e con l'arca dei sortilegi; ho citato anche il noto dizionario mitologico del Rocher, che a pagina 2503 ha una riproduzione del vaso del Museo Brittanico ove Medea è rappresentata in ricchi abbigliamenti e recante il cofanetto nella mano sinistra: se il Palmarini non sa trovar la pagina, la colpa non è mia, e neppur mia è la colpa se i guanti gli sembrano cosa tanto straordinaria e se ne ignora l'antichissimo uso. Non si ricorda che perfino Omero ce ne parla nell'incontro di Ulisse col padre, e che Senofonte ci dice come i Persiani sempre ne portassero, e che Plinio il giovane ci fa sapere che anche il suo segretario ne era provvisto?

Ma al Palmarini sembra « grossa » mettere i guanti alla regina della Colchide; no, il guanto non è invenzione sì moderna, ed anche ne troviamo in bassorilievi romani che citerei se non sapessi di perdere il tempo (1).

Ma Valerio Flacco ci dice che in quella circostanza Medea si munì anche delle sue erbe e dei veleni . . . . . *di cui* si cinge il seno, scrive il Palmarini traducendo CINGITUR INDE SINUS! Non parliamo dunque di « sfoggi d'erudizione liceale » e tanto meno « d'aver sepolta » l'ipotesi di Venere e Medea, ma accetti il Palmarini il consiglio di lasciare ad altri l'onorifico ufficio di seppellire! E per me basta.

UMBERTO GNOLI.

(1) *Rassegna d'Arte*, anno II, n. 11-12.

(2) *Nuova Antologia*, 1 agosto 1902.

(1) Su questo punto della polemica non intendiamo perchè il Palmarini abbia detto che Tiziano non poteva mettere i guanti a Medea, e il Gnoli dimostrato che in antico i guanti usavano! Queste questioni storiche del costume non passavano nemmeno per la testa ai nostri antichi pittori che vestivano le loro figure come credevano meglio per l'effetto del quadro. A Brera, per esempio, vediamo una figura coi guanti nel *Mosè salvato dalle acque* di Bonifacio ed una, del pari coi guanti, nell'*Adorazione dei Magi*, di Paolo Veronese. In un'altra tela di Bonifacio un vecchio salace guarda l'*adultera* con tanto d'occhiali!! *N. d. D.*

Roma. — Tomba del papa Damaso.

Era noto che il famoso *papa Damaso* presso il cimitero di Domitilla (e più esattamente in quello che gli ultimi studî hanno fatto identificare dei SS. Marco e Marcelliano) aveva composto, un sepolcreto di famiglia; e si conosceva la tomba della sorella di lui, *Irene*, con iscrizione in caratteri non filocaliani, cioè della classica forma data da S. Damaso, quando questi salì al pontificato, poichè egli perdette la sorella non essendo ancora papa.

Ma nulla s'era trovato della tomba di lui nè di quella di sua madre *Laurenzia*.

Or bene poco fa, dieci metri distante dalla cripta dei *S. S. Marco e Marcelliano* si è rinvenuta la tomba del papa Damaso e la impronta, capovolta, della iscrizione di Laurenzia.

La scoperta è dovuta alle diligenti e pazienti ricerche di mons. Giuseppe Wilpert.

Iconografia storica

Il ritratto di Luca Pacioli.

La direzione del R. Museo di Napoli è sempre in procinto d'acquistare un quadro di bellezza e d'importanza veramente eccezionali.

È sul legno e misura in larghezza m. 1.17 e in altezza 0.97.

Due mezze figure emergono al di là d'un tavolo coperto d'un tappeto verde. L'una, in veste monacale grigia, ritrae un uomo sbarbato, d'età matura (fra i 50 e i 60 anni). Poggia la mano sinistra sopra un libro aperto con scrittura minuta e con segni geometrici nel margine. Nell'altra tiene una lunga stecca, con la quale indica una figura geometrica (l'inscrizione del triangolo equilatero nel circolo) segnata a gesso sopra una lavagna, nella cui cornice, e precisamente nel taglio, è scritto « *Euclides* ». Presso la lavagna, si vedono il gessetto, la spugna per cancellare e pulire, una squadra, il calamaio con la penna d'oca, il suo astuccio e un compasso. A destra, un libro (legato in rosso con borchie e fermagli) nel cui taglio sono le lettere LI. R. LVC. BVR., e, sul libro, un poliedro di legno. In alto, presso la spalla destra del monaco, sospeso a un cordone rosso, pende un altro grande poliedro di vetro, sulle cui sfaccettature, si riflette, a colori dolci, il paesaggio esterno.

Alla parte opposta si vede una figura di giovine coi capelli lunghi e un berrettino nero. Dimostra circa vent'anni e, mentre piega il capo *di terza*, guarda di fronte. Ha veste rossa a sbuffi bianchi, la pelliccia coperta di panno verde scuro e il guanto verde. Sul tavolo, fra i due libri, è dipinto un cartellino con le lettere IACO. BAR. VIGENNIS 1495 e una lieve mosca.

Le pieghe delle vesti sono rette, dure, quasi metalliche; ma gli accessori sono intesi e riprodotti benissimo, e le carni studiate e modellate in ogni parte, con recisi caratteri fisionomici, di tinte caldissime. Nell'insieme è palese l'influenza d'Antonello da Messina e, pei valori cromatici, quella di Gian Bellino.

Per le lettere scritte con abbreviazione sul libro, da risolversi in LI*ber Reverendi* LVC*ae* BVR*gensis*, la figura di monaco si palesa per quella di frate Luca Paciolo di Borgo San Sepolcro, famoso matematico e geometra, amico di Pier della Francesca o dei Franceschi, e di Leonardo da Vinci.

Quanto alla firma del pittore *Jaco. Bar.* (che risolvevamo in *Iacobus de Barbaris*, in un articolo, scritto sin dal luglio 1900 (*Napoli Nobilissima*, XII, 2), esprimemmo il dubbio che quel *Vigennis* potesse anche essere un'abbreviazione scorretta (come spesso accade nelle segnature dei pittori) di *Vigentinis*, e che quindi vi si avesse l'indicazione della patria di Iacobo de Barbari. Ma il *vigennis* può invece e meglio e forse solo significare *ventenne*, e questa età non contradirebbe col ritratto del giovine che guarda di fronte.

In tal caso, però, possiamo pensar ancora a Iacobo de Barbari? E' lecito far risalire l'anno di sua nascita al 1475?

Stando al Morelli la nascita di quel pittore sarebbe invece da porsi fra il 1440 e il 1450; e il Bode, il Woermann e altri non contraddicono a ciò. S'avrebbe, quindi (nientemeno!) la differenza d'un terzo di secolo dalla data che risulta dal quadro.

Dunque l'assoluta certezza che si ha sull'immagine di Luca Paciolo, manca per l'autore del dipinto, il cui nome abbreviato potrebbe anche risolversi in *Iacobus Bartholi* o *Bartholomei* o anche diversamente, con allusione al paese nativo.

Certo, considerando gli argomenti ipotetici addotti dal Morelli e da altri, la data di nascita di Iacobo de Barbari si potrebbe portare un po' più avanti; ma come arrivare sino al 1475?

Il problema dunque è posto, e noi speriamo di vederlo presto risoluto.

CORRADO RICCI.

Corrieri Artistici

MONACO

Le metamorfosi del trittico del Durer.

Chi ricorda, e, visitando la Pinacoteca di Monaco, cerca di rivedere il celebre trittico del Durer detto dell'*Altare di Paningartner* si prepari a una singolare sorpresa. Il trittico è sempre lì colla sua bella Natività figurata nella parte centrale: ma i due sportelli minori dove stavano in piedi, allato ai loro cavalli, i donatori, colla lancia in resta, l'elmo e la corazza, in attitudine fiera e in mirabile armonia col bel paesaggio roccioso, hanno subito una straordinaria metamorfosi. I due superbi cavalli sono partiti, portando con loro alberi, roccie, orizzonte, ogni cosa! I due personaggi, mutata l'acconciatura del capo, staccano da un fondo nero uniforme e hanno inalberato sulle loro lance uno stendardo che li designa per S. Giorgio e S. Eustacchio. S. Giorgio anzi, deposto lo scudo, regge ora in sua vece la spoglia del drago ucciso.

In fatto di restauri non si era mai, crediamo, giunti a tanto, e il caso nuovissimo merita d'essere segnalato e fino a un certo punto spiegato. Spiegare non significa giustificare, però.

Il Direttore della Galleria di Monaco nel suo fervido culto per l'arte, dovette abbandonarsi in questo caso a uno di quegli *excès de zèle* da cui ci guardi Iddio!

Egli sapeva da documenti e da copie antiche che il quadro di Durer, in origine, non aveva, ne' suoi sportelli laterali, nè i paesaggi, nè i cavalli aggiunti nel 1613 dal pittore aulico J. C. Fischer per ordine dell'Elettore Massimiliano I. E mal fece certamente quel Fischer che, credendo di aggiunger splendore al quadro, e di meglio armonizzarlo colla parte centrale, osò metter mano nell'opera del maestro e mutarla; e mal fece anche se il lavoro fu condotto con cura amorosa, e con uno studio scrupoloso dello stile del Durer. Ma peggio, assai peggio fece oggi quel restauratore che osò alterare il quadro riconsacrato dal tempo e dai ricordi, distruggendone audacemente tanta parte nella lontana lusinga di ritrovar le tracce della pittura originale!

i nomi più cari all'arte fanno corona alle creazioni morelliane. E in bella luce e in bell'ordine sono esposti i lavori di artisti forestieri e italiani da Fortuny a Quadrone, da Corot a Signorini passando davanti alle pregevoli opere di Muzzioli, di Barabino, di Ussi, di Tomba, di Boldini, di Michetti e tanti altri che troppo lungo sarebbe numerare.

Ma accanto a Morelli non poteva mancare un saggio dell'arte di chi gli fu amico, quasi fratello e compagno di studio: il Palizzi; e alcuni asinelli, che in questa sala destano l'ammirazione dei visitatori, tanto sono felicemente e fortemente riprodotti, attestando tutto l'alto valore di questo secondo campione dell'arte napoletana.

I. B. Supino.

Bibliografia

Il dottor **F. Laban**, Bibliotecario del R. Museo di Berlino, pubblica nella *Kunstchronick* un articolo che ci pare meriti un riassunto nella nostra *Rassegna*.

La critica d'arte ai giorni nostri, osserva giustamente il dottor L., deve il suo progresso a due ritrovati, alle ferrovie ed alla fotografia: le prime ci permettono di porturci con rapidità là dove sono le opere stesse, la seconda ci offre il modo migliore pel confronto di quegli originali che non possiamo mai contemplare l'uno appresso all'altro. Come la stampa conserva le opere dei grandi poeti, così la fotografia assicura il modo che nessuna catastrofe per quanto terribile distruggerà mai le meraviglie dell'arte in modo completo e senza che di esse rimanga traccia.

È dunque doloroso, inconcepibile che proprio quando più si apprezzano i benefici della fotografia, una delle più grandi rappresentazioni pittoriche dell'arte cristiana, il celebre altare di Gand dei fratelli Van Eyck ne sia privato. L'altare si compone di 20 tavole meravigliosamente conservate sì, ma divise e sparse in tre luoghi, Berlino, Gand e Bruxelles.

S'intende facilmente quale importanza avrebbe una riproduzione fotografica di tutto questo meraviglioso assieme e cioè una riproduzione la quale per grandezza ed esattezza permettesse di ricostruirlo per intero.

A Berlino e a Bruxelles, non solo non si pone alcun impedimento a questo nobile tentativo, ma si è pronti ad incoraggiarlo mentre Gand si rifiuta ostinatamente trincerandosi dietro un « *non possumus* ». L'autorità ecclesiastica di colà, riconoscendo che per fotografarle bisognerebbe rimuovere le tavole dall'oscura cappella dove si trovano e ripulirle dalla sporcizia che ne ottenebra i colori, rifugge da così audace tentativo.

Ora, dice l'A. il Reichstag tedesco ha generosamente concesso i mezzi per la pubblicazione di buone fotografie della Cappella Sistina a Roma; non sarebbe dunque equo che dal Vaticano, come riconoscimento di questo interesse in Germania ad un capolavoro dell'arte latina, partissero le istruzioni alle autorità ecclesiastiche di Gand perchè non si opponessero alla riproduzione fotografica del grande capolavoro dell'arte pittorica germanica?

Il dottor Laban chiude il suo articolo rivolgendosi alla stampa tedesca e forastiera perchè raccolga questo suo grido e se ne faccia eco nella speranza che giunga là « dove si puote ciò che si vuole ». E noi, pur non nutrendo soverchia fiducia nella riuscita di così lodevole tentativo, di buon grado rispondiamo all'appello del dotto tedesco. G. C.

= **Tommaso da Modena.** Con questo titolo comparirà prossimamente negli *Atti e Mem. della R. Deputazione di Storia Patria per le Prov. Modenesi*, una memoria documentata dei giovani studiosi dottori Giulio Bertoni ed Emilio Paolo Vicini, che rettificherà secondo il vero parecchie notizie non esatte intorno al noto pittore del secolo XIV, ed alla sua patria, ed ancora alla famiglia cui egli appartenne.

Recentemente J. von Schlosser ha pubblicato su Tommaso da Modena un riguardevole lavoro, nel quale trovasi data, alle ricerche del Federici su Tommaso, una importanza che forse esse non meritano. Il Federici partendo dalla scritta del celebre quadro della Galleria di Vienna rappresentante la Vergine tra i santi Venceslao e Dalmazio:

Quis opus hoc tinxit Thomas de Mutina pinxit
Quale vides lector Barisini filius auctor,

pensò di identificare il nome di Barisino, padre di Tommaso con un Buzacarino, trasformatosi nella pronunzia volgare in Burasino e Barisino, che fu creato nel 1415 cittadino trevigiano.

L'induzione del Federici, alla quale gli storici hanno fatto il viso dell'arme, è dimostrata erronea dagli atti che si conservano nella preziosissima serie dei *Memoriali* nell'Archivio notarile di Modena. Quivi è stato possibile ai due diligenti investigatori, di trovare un numero non trascurabile di documenti che spettano ad un Barisino de' Barisini di Modena, pittore morto nel 1343, e così poterono fissare definitivamente nel 1325-26 la nascita di Tommaso, e nel 1379 la sua morte.

Altre spigolature archivistiche hanno loro permesso di stabilire una cronologia migliore di quello che sino ad ora si possedeva intorno ai limiti di attività del celebrato pittore ed intorno a' suoi parenti, alle sue relazioni con Carlo IV imperatore e ad un suo figlio Bonifacio, che esercitò l'arte paterna.

Sposatosi in Modena nel 1360 con una Caterina da Nonantola, dopo aver affrescato in Treviso le pareti nel Capitolo del Chiostro di S. Nicolò, nel 1368 Tommaso da Modena si recò a Karlstein in Boemia, donde sembra non sia più ritornato in patria. Vero è tuttavia che in Modena egli trascorse la sua giovinezza e si può dire gran parte della sua vita, occupato nelle cure della famiglia e nell'esercizio della sua professione.

Sapendo come le pubblicazioni delle nostre Deputazioni di Storia Patria non sono destinate a quella divulgazione che sarebbe desiderata, perciò stimo opportuno richiamare l'attenzione degli studiosi sopra questo lavoro, giovandomi a tale uopo di questa rivista consacrata alle ricerche artistiche, confidando di rendere un servizio a quanti s'interessano alla storia della pittura in Italia, come parmi doveroso indicare due studiosi che sì bene iniziano in argomento i loro lavori critici.

A. S. Spinelli.

= **Federico Argnani** — *Ceramiche e maioliche arcaiche faentine* — con 22 tavole di stoviglie disegnate alla grandezza del vero dall'autore — Faenza, G. Montanari edit. 1903.

Tra il prof. Gaetano Guasti e il prof. Federigo Argnani è ingaggiata una battaglia a cocci di ceramica! È (scherzo a parte) una interessante battaglia, poichè, tendendo a rivendicare il vanto d'una gloria artistica che il Guasti sostiene per Firenze e l'Argnani per Faenza, ci procura libri documentati e meravigliosamente illustrati come quello dello stesso Argnani che l'editore Montanari di Faenza ha ora regalmente vestito di tavole policromiche.

La questione è oramai vecchia e risaputa. Alcuni vollero fare della villa medicea Cafaggiolo una grande fabbrica di ceramiche. Il Malagola concluse invece che queste si dovevano a una Ca' Fagioli di Faenza. L'Argnani, dapprima col Malagola, passò poi ad una via di mezzo « ammettendo che l'avviso del Malagola potesse essere modificato pei fatti e documenti venuti in luce negli ultimi anni ». Perciò oggi lamenta che il Guasti ravvivi la vecchia controversia, e che la ravvivi infiorandola di facezie e di punzecchiature.

Certo quando dapprima il Malagola e l'Argnani avanzarono l'ipotesi della Ca' Fagiuoli, nessun toscano celebrava Cafaggiolo di Mugello e nei cento scrittori d'arte dal Cennini al Vasari non se ne aveva ricordo. Oltracciò la somiglianza, l'identità quasi dei prodotti cafaggiolani coi faentini era evidente. Per questo anche a noi sembra che il Guasti pur combattendo la vecchia ipotesi avrebbe potuto rispettarne le fonti, memore del goethiano « ogni tempo ha i suoi veri ».

Ma, lasciando finalmente in disparte Cafaggiolo e la Ca' Fagioli, è lieto seguire l'Argnani nella sua amorosa ricerca delle

maioliche faentine, a cominciare dal secolo XIII, le quali non perderanno della loro celebrità perchè si accampi il vanto d'altre fabbriche. Che poi lo smercio dei faentini fosse prodigioso e latissimo, n'è appunto prova il fatto ch'essi facevano stoviglie con lo stemma dei signori di paesi lontani per recarvisi a commerciare. L'Argnani ne cita diverse con le palle medicee e col leone di S. Marco. Noi aggiungeremo qui il ricordo di Jacopo Raineri il quale, al 1537, nel suo *Diario* bolognese ricorda che furono presi « cinque mastri da scudele da Faenza, che aveano portado de la maiolica a vendere alla fiera de santo Petronio, e queste scodelle, overo piateli de maiolicha, aveano depinte l'arma di Bentivoglio, zoè la sega ». E poichè allora i Bentivoglio erano stati cacciati da Bologna ov'erano esecrati, almeno dai rappresentanti della Chiesa, così costoro « tréno li piattelli e tazze ch'erano depinte con la segha zozo del palazo, zoè de la fenestra che guarda a la corte dove sta li cavalli leggiere de la guardia, e questo parse a purasai gente una cosa male fatta ».

A veder oggetti così belli, infranti a volontà, il popolo si doleva, proprio come noi ci dogliamo di vedere inasprita da frizzi una discussione d'arte che potrebbe essere totalmente oggettiva. Perciò ci sembra « una cosa male fatta ».

= **Lodovico Frati** continua le sue preziose pubblicazioni di storia bolognese nelle quali qualcosa d'arte è sempre. A proposito del suo opuscolo per *Un notaio poeta bolognese del quattrocento* (Cesare Nappi) ci piace richiamare che questi nella novella dei *Negromanti* (edita in Bologna nel 1885) ricorda un Giovanni Zoppo pittore, mai altrove mentovato, tantochè O. Guerrini pensò: « C'è dubbio che si tratti di Marco Zoppo? La data combinerebbe. Nel testo solo una volta è chiamato *Giovanni* e poi sempre *il Zoppo*. Marco firmò la magnifica tavola della sagrestia del Collegio degli Spagnoli a questo modo *Opera del Zoppo da Bologna*. Se firmava col sopranome piuttosto che col nome, doveva esser conosciuto e chiamato piuttosto *il Zoppo* che *Marco*, ed è possibile un *lapsus* nella memoria del Nappi che non dice d'averlo conosciuto molto ». Altro interessante studio del Frati è quello recentissimo su *Galeazzo Marescotti de' Calvi nella vita pubblica e privata* (Bologna, Zanichelli, 1903). L'argomento richiama ricordi e descrizioni di medaglie, di vesti, d'armi, di palazzi e su tutto del castello detto la *Torre dell' Uccellino* non lontano da Ferrara verso Bologna.

= **Giuseppe Arenaprimo** va raccogliendo e pubblicando nell'*Archiv. Storico Messinese* notizie d'arte e di storia. Nel vol. III. offre cenni nei *Cannoni del sec. XVII rinvenuti nello stretto di Messina* e sopra *Istrumenti Musicali del sec. XVI.*

= **Desiderio Chilovi** ha pubblicato nella *Nuova Antologia* del 16 febbr. 1902 un articolo su *Le società di abbellimento e le esposizioni per l'arte pubblica.*

= I cenni storici di **Laura Pittoni** su *La libreria di S. Marco* editi dal Flori di Pistoia, non vanno confusi con le solite compilazioni. Il materiale storico vi è raccolto con pazienza ed esposto con sicurezza mentre le osservazioni artistiche mostrano un occhio addestrato alla contemplazione del bello. Fatta la storia della Libreria di S. Marco l'autrice tesse i cenni biografici degli artisti che lavorarono in quel mirabile monumento.

= Nel *Per l' arte* di Parma (Ann. XV, n. 3) si lamenta che siasi lasciato sfuggire il tempo opportuno per festeggiare il quarto centenario della nascita del Parmigianino e che la solennità sia stata rimandata alle calende greche.

= **I. Gelli-G. Moretti**. *Gli Armaroli milanesi. — I Missaglia e la loro casa.* — Notizie — documenti — ricordi. 56 tavole e 12 incisioni nel testo. Milano. U. Hoepli. 1903.

E' un volume che si presenta sotto una splendida veste e con un corredo serio e nello stesso tempo geniale di ricerche e di deduzioni. Agli studiosi e agli artisti milanesi tornerà gradito in particolar modo perchè illustra uno dei rami più floridi e gloriosi dell'arte industriale della loro regione. La fama che si acquistò Milano nell'eccellenza e nello splendore delle armi difensive è eguale a quello che vantò Toledo per la tempera delle sue lame. Illustrare l'attività della celebre famiglia dei Missaglia o Negroni e di quella dei Negrioli, entrambe originarie da Ello, voleva dire illustrare l'arte lombarda delle armature: e nel compito loro il comm. Jacopo Gelli, noto agli studiosi per la serietà delle sue ricerche su tutto ciò che si riferisce alle armi e alla scienza — una vera scienza — del duello e della cavalleria — e l' architetto Gaetano Moretti che illustrò la casa che fu dei Missaglia e ne propone, con larghezza di vedute, il restauro — riuscirono ottimamente. Il documento più antico rintracciato sui fabbricatori di armature in Lombardia è del 15 agosto 1371. E da quell'epoca in poi le notizie fornite dal libro che esaminiamo sono abbondantissime e interessanti. L' eleganza, la bontà e il buon mercato delle armature e delle armi battute a Milano fecero presto di questa città l'emporio di quel commercio tanto necessario nel medioevo non solo in Italia, ma in tutta Europa: al punto che due soli artefici di Milano poterono in pochi giorni fornire al duca Filippo Maria, nel 1427, le armature per quattromila cavalli e duemila fanti. I Missaglia, sempre nella prima metà del XV secolo fornivano d'armi anche gli Stati non italiani: e di loro e di altri come *armaroli*, i Cantoni, i Negrioli, i Figino, i Piatti, i Merate, ecc. tratta estesamente il bel volume che esaminiamo. Nel cinquecento furon famosi i Piccinino, Bartolomeo Campi, Antonio Giussano, Giovanni Luca Vertua bresciano, Gio. Battista Busca, e di tutti troviamo in questa pubblicazione notizie e documenti inediti che ne rischiarano l' attività. Sul finire del cinquecento i fabbricatori d'armature incominciarono a diradarsi anche a Milano in causa dell' aumentata potenzialità delle armi da fuoco e della migliorata precisione del tiro che resero, più che inutili, dannosi quei pesanti ripari guerreschi. Più che di tutti, dei Missaglia questa pubblicazione si occupa con particolare e giusta predilezione, poichè quella famiglia fu per un secolo onore dell'arte e della città e ci ha lasciato capolavori di buon gusto e di bellezza. Non ci è possibile, in una modesta recensione, nemmeno accennare al ricco corredo storico raccolto dal Gelli intorno ai Missaglia e ai Negrioli da Ello. Le numerose e splendide tavole, riproducenti i migliori esempi delle officine milanesi conservati nelle collezioni, rendono utile e prezioso questo volume che fa molto onore anche al solerte editore.

Il capitolo del Moretti sulla casa dei Missaglia in via Spadari, le cui traccie sono riapparse durante gli ultimi sventramenti di quella parte di Milano, è del maggiore interesse. Ora che un gruppo di cittadini va appoggiando il proposito di ricostrurre quella casa in altra località per farne la sede di un museo dell'arte del ferro e particolarmente delle armature, una tal pubblicazione non poteva giungere più opportuna: e i disegni che l'accompagnano renderanno più facile quel compito. Come nota l'autore, quell' esempio di architettura civile del Rinascimento potrà competere vittoriosamente con la vuota e pretenziosa appariscenza di tante fabbriche moderne.

= Il Municipio di Messina ha pubblicato pei tipi del Crupi un magnifico volume *Messina e Dintorni* riccamente illustrato e così diviso. Parte I: *Messina nella storia, nelle lettere, nelle arti, nei costumi.* — Parte II: *Messina nei suoi monumenti.* — Parte III: *Escursioni nei Dintorni e in Provincia.* Questo volume, più d'ogni altra cosa, verrà in aiuto ai visitatori e alla città stessa perchè le procurerà fama di monumentale, al pari d'altre, ora assai più note storicamente e artisticamente. Ricca di pitture, di mosaici e di sculture Messina vanta infatti grandi e cospicue opere d'arte, come il *Fonte Orione*, il Duomo, l'Annunziata dei Catalani, il tempio dell'Alemanna, S. Gregorio, la chiesa di Monte Vergine, S. Maria della Scala ecc. Nella parte III (quella delle escursioni) troviamo del pari monumenti notevolissimi, come la *Badiazza*, chiesa normanna dei SS. Pietro e Paolo costruita da Ruggiero (1101-1104) ecc. Noi ameremmo che il municipio di Messina fosse imitato in ciò da quanti altri non posseggono fin'ora un libro congenere.

Allo stesso scopo, tende del resto l'*Accademia di Verona* col suo concorso bandito per una *Guida storico-artistica* di quella Città e della Provincia, concorso da noi annunziato sin dall'ottobre 1901 e che ora con nuova circolare è stato prorogato al 31 dicembre 1903.

= Anche quest'anno **Orazio Bacci** e **G. L. Passerini** hanno pubblicato la *Strenna dantesca* ricca d'illustrazioni e con un articolo del **Supino** riferibile all'arte (*Le medaglie di Dante nel*

museo del Bargello). Fra le illustrazioni notiamo il *Dante* di Andrea del Castagno, la cosidetta *Casa di Dante in Firenze* e le predette medaglie dantesche.

= I tipografi Gallardi e Ugo di Vercelli hanno diramata la circolare di sottoscrizione (Lire 10) per l'opera di **Cesare Faccio** intorno a *Giovan Antonio Bazzi detto il Sodoma.*

= **Riccardo Förster**, *Gli Dei Marini di Mantegna* (dalle *R. Raccolte artistiche prussiane* 1902. Fasc. III-IV.).

Nel dottissimo studio su quella mirabile stampa, il Förster dopo aver mostrato come nessuna delle denominazioni che le furono date, corrisponda esattamente al soggetto, non *Lotta di Tritoni*, nè *Lotta di Dei Marini*, nè *Tritoni e Nereidi*, nè *Trionfo di Nettuno*, trova una spiegazione nuova e geniale all'enigmatica figurazione.

I due fogli che si seguono in una composizione unica rappresenterebbero l'*Invidia* che mette in guerra tra loro le creature più pacifiche della terra. Infatti Diodoro racconta di una popolazione di *Ittiofagi* che vivevano in riva al mare, si alimentava di sola pesca, e menava una vita rudimentale, anzi animale, senza passioni, senza sensibilità di sorta, neppur fisica. Nascevano pescavano, mangiavano quando pescavano, morivano nella più completa e perfetta apatia. Fra questi personaggi, che nel racconto di Diodoro corrispondono secondo, Förster ai caratteri delle figure più umane nel disegno mantegnesco, e i centauri, il Mantegna immagina che si intromettа l' *Invidia*, a mutar quelle creature indifferenti e insensibili in furie scatenate. E così chiaro uscirebbe, coi personaggi, anche il simbolo.

Quanto alla derivazione classica di questo disegno mantegnesco, il nostro autore non ammette l'opinione generalmente invalsa, e non lo crede copiato da un originale antico.

La terracotta di Ravenna, non è secondo lui che una copia della stampa, e non viceversa, e in favore di tale opinione sta l'infinita inferiorità della terracotta che, secondo nuove ricerche, sarebbe anche di data posteriore al disegno.

Qualche ispirazione, dice il Förster trasse forse il Mantegna dal famoso ornamento di Nettuno e Anfitrite che ora si trova nella Glittoteca di Monaco, e che fu già nel cortile del palazzo di *S. Croce* a Roma.

Lo vide il Mantegna? Non si sa; ma neppur si può dire che non l'abbia visto. In ogni modo la reminiscenza si vede più nel complesso dell'opera che nei particolari, come avvenne a chi ricorda una cosa, ma non l'ha più sotto gli occhi. Infatti Mantegna avrebbe eseguito il disegno solo al suo ritorno a Mantova, dal 1488, alla metà del 1491.

Corrado Ricci, che già registrò la terracotta ravennate appunto come una derivazione dal disegno del Mantegna, fu pure il primo a indicare gli uguali frammenti di Bologna (1886) e di Forlì (1901). Altri se ne trovano a Cremona, a Lodi e a Brescia. Ora il Ricci nel lavoro di quella terracotta, nel modo onde sono modellati i nudi, e fatte le barbe e i capelli, crede di scorgere la mano di Alfonso Lombardi, nel qual caso il luogo d'origine sarebbe stato Bologna dove il Lombardi ne fece altre e che si può chiamare « la città delle terracotte ». E. Sail.

= Il *Corriere della Sera* del 19 febbraio 1903 e la *Domenica del Corriere* del 22 dello stesso mese hanno parlato con lusso di particolari del ritrovamento di un presunto ignorato quadro di Raffaello avvenuto a Siviglia, nella Parrocchia di S. Miguel. Ora esso non è che una delle infinite riproduzioni, derivate da un cartone del maestro e che si trovano a Firenze, a Milano, a Budapest, a Londra, a Blenheim, all' Aia, a Pietroburgo, ad Alnwich, a Intra ecc. ecc.

= **Pasquale Papa** nel *Giornale dantesco* (anno XI, fasc. I) tratta eruditamente dei *Ritratti di Dante in S. Maria Novella* arrivando alla conclusione, che l'effigie, indicata dal prof. Alessandro Chiappelli per quella di Dante tra gli affreschi d'Orcagna, nella cappella Strozzi di S. Maria Novella, non lo rappresenti. Altro articolo sullo stesso argomento, ricco di belle illustrazioni e di buone osservazioni e notizie, è quello di **G. L. Passerini**, *Pel ritratto di Dante*, edito ora in Firenze dall'Olschki.

= Interessante è l'opuscolo d'**I. B. Supino** *L' Incoronazione di Ferdinando d' Aragona; Gruppo in marmo di Benedetto da Maiano nel Museo Nazionale del Bargello a Firenze* (Ivi, Seeber edit. 1903). Sul gruppo del « vescovo che incorona un re » si avevano varie e incerte opinioni. Il Supino, colla scorta dei criteri artistici e della storia, lo rivendica al Maianese. Infatti nell' inventario degli oggetti trovati dopo la morte di lui, nella sua bottega dei marmi, è notato « *re con un vescovo, di braccia 2 1/3* ». All'arte dunque corrisponde il soggetto e la misura. Quel gruppo era destinato a far parte delle decorazioni di Porta Capuana a Napoli, delle quali Benedetto era stato incaricato verso il 1485.

= D. **Antonio Massara** « *Pier Lombardo nella effigie* ». Novara 1902. E' una seria pubblicazione che tratta del ritratto del Thenet raffigurante il celebre Maestro delle Sentenze, erudito novarese, di quello eseguito dal pittore Gio. Ausonio Merli nell'Aula Capitolare di Novara, dell' altro nella chiesuola campestre di S. Maria presso Sarbagna, il che dà all' autore occasione di parlare dei pittori del XV secolo Merli e Cagnola. L'effigie del Maestro delle Sentenze è anche riprodotta nell'affresco di Raffaello *La disputa del Sacramento* (benchè non manchi chi dubiti trattarsi di lui) nel personaggio barbuto che alla destra dell' altare sembra indicare a S. Ambrogio la gloria del cielo.

= **Ernst Steinmann**: *L'ordinamento degli arazzi di Raffaello, nella Cappella Sistina*, (dalle *R. Raccolte artistiche prussiane*. 1902. Fasc. III. IV.).

Lo Steinmann qui esamina e confuta l'opinione del Bunsen secondo la quale gli arazzi di Raffaello in Vaticano andrebbero divisi in due serie e collocati metà a destra e metà a sinistra dall'altar maggiore: due immediatamente a lato, nella parete minore, e gli altri quattro lungo le pareti laterali. Così a sinistra dell'altare la serie, secondo il Bunsen, comincerebbe colla Pesca miracolosa, accanto all'altare, per continuare colla *Consegna delle Chiavi*, *il martirio di S. Stefano*, la *guarigione dello Storpio*, e la *morte di Anania*. A destra dell' altare: la *Conversione di S. Paolo* e poi *Elima acciecato*, *S. Paolo a Listra*, la *predica di S. Paolo* e finalmente *la prigionia di S. Paolo*.

Dopo aver dottamente e argutamente studiato la questione in rapporto alla storia delle altre opere d'arte che ornano le pareti della Cappella Sistina, e colle quali gli arazzi dovevano pure armonizzare come soggetto e come effetto, lo Steinmann arriva alla conclusione che gli arazzi di Raffaello andavano probabilmente disposti così:

Divisi in due serie, essi lasciavano libera la parete dov' è l'altare e si seguivano nelle due pareti maggiori in quest'ordine:

A sinistra:

— I. Sotto la storia di Cora: *la Conversione di San Pietro.*
— II. Sotto la scena sul monte Sinai: *la Guarigione dello Storpio.*
— III. Sotto il passaggio del Mar Rosso. *La morte di Anania.*
— IV. Sotto la storia di Mosè: *Il martirio di S. Stefano.* — V. Sotto la circoncisione di Mosè: *la Pesca Miracolosa.*

E a destra:

— VI. Sotto il Battesimo di Cristo: *La conversione di S. Paolo.*
— VII. Sotto le tentazioni di Gesù e la purificazione del lebbroso: *Elima acciecato.*
— VIII. Sotto la vocazione degli apostoli Pietro e Andrea: *San Paolo a Listra.*
— IX. Sotto la predica di Cristo: *S. Paolo liberato dal carcere.*
— X. Sotto la consegna delle chiavi: *S. Paolo predica in Atene.*

Con tale ordinamento lo Steinmann arriva a trovare un nesso logico tra il soggetto dell'affresco che sta sopra l'arazzo, l'arazzo stesso, e la figurazione storica dello zoccolo che sta sotto.

= Buone *impressioni d'arte* sono quelle d'**Odoardo H. Giglioli** su *Prato* (Firenze, Lumachi, 1902) la piccola città toscana che ha così mirabili tesori d'arte come gli affreschi di Fra Filippo e il pergamo di Donatello. Il libercolo reca buone zincotipie. Lo stesso Giglioli nella *Rivista d' Italia* s'è occupato di *tre capolavori di scultura fiorentina* nella chiesa di Moteoliveto di Napoli.

ERRATA-CORRIGE. — ***Nel num. 4 della « Rassegna d'Arte » a pag. 57, invece di « Venezia - Il vaso François », leggi « Firenze - Il vaso François » ecc.***

MENOTTI BASSANI & C. Editori — Biassoni Battista *responsabile.*

Milano. — Mostra artistica.

Per iniziativa ed a beneficio dell' « Opera di Assistenza agli operai italiani emigranti in Europa e nel levante » è aperta nei locali della Villa Reale, ai boschetti dei Giardini pubblici una *Mostra Artistica di dilettanti.*

Codesta esposizione, genialmente ideata ed organizzata, torna piacevole ed utile anche perchè interessa certo il poter vedere raccolti a far mostra di se tutti gli ornamenti, oggetti, suppellittili, ninnoli o altro che l'arte spontanea e modesta ha suggerito per rendere sempre più cara ed attraente l'intimità delle pareti domestiche.

Qui nessuna preoccupazione di stile o di tecnica; ma solo il concetto spontaneo e geniale, i mezzi e gli intenti svariatissimi come vari e molteplici sono gli scopi; tutto: dai grandi arazzi a ricamo o dipinti, fino alle miniature su pergamena o porcellana ed avorio, passando per la lunga serie dei lavori artistici femminili; dall'intaglio ed intarsio alle sculture ed impressioni su cuoio, alla fotografia coi suoi mille e mille soggetti — mostrerà quali sieno le tendenze ed i gusti delle nostre signore e signorine, dei nostri gentiluomini, veri arbitri, specie le prime, dell' ornamento e dell'estetica della casa.

Un elegante cartello-réclame e fini cartoline tratte da un aristocratico disegno dovuto alla valentia e gentilezza di Luca Beltrami invitano al geniale e caritatevole ritrovo.

A. A.

Berlino. — Scommessa artistico-commerciale.

Una curiosa scommessa si è impegnata fra il dottor Bode, direttore del Museo di belle arti a Berlino, e Mr. Laffan, proprietario del *Sun* di Nuova York e della agenzia telegrafica che prende nome dal signor Laffan stesso. Bode scrisse, qualche tempo fa, un articolo « sugli americani nell'arte », tacciandoli di rovinare a danno de' Musei e de' collezionisti seri, il mercato artistico, comperando a prezzi esorbitanti oggetti d'arte di poco o nessun valore, e ciò specialmente a causa di intermediari che nulla ci capiscono e mirano soltanto a guadagnare, e cita ad esempio la vendita della collezione di Don Marcello di Roma, fatta a Mr: Walters di Battönon ad un prezzo colossalmente esorbitante. Mr. Laffan rispose che egli s'incontrò per caso a Roma col suo amico Walters di Battönon e dedicò ben tre settimane allo studio della collezione di Don Marcello, che fu comprata da Mr. Walters, ma è preziosissima (egli dice) e non è certo quella così male giudicata da Bode, tanto che egli è pronto a dare centomila marchi ai poveri di Berlino se il dottor Bode può dimostrare la verità della sua asserzione.

Bode, dal canto suo, si è accinto adesso a fare appunto questa dimostrazione e ricorda a Mr. Laffan che non per nulla Don Marcello potè vendere all'estero da un momento all'altro, senza che nessuno ne prendesse nota, tutta la sua grande collezione di quadri e sculture, che empiva tutto il palazzo Accoramboni e, da un momento all'altro pure, potè accumulare una nuova collezione altrettanto numerosa e farne zeppo lo stesso grande palazzo. Oltre a lui, altri dotti ed altri intelligenti d'arte avevano veduto, in diversi tempi, questa collezione e il Governo italiano la stimò soltanto duecentomila lire, mentre Mr. Walters la pagò cinque milioni! Esiste poi un catalogo stampato della collezione, che comprende tutti quei grandi nomi di pittori che Laffan nega esistano nella galleria di Don Marcello, comperata da Walters. Il periodico *Kunst und Künstler* soggiunge: « Mr. Laffan pagherà egli ormai i centomila marchi alle casse dei poveri? ».

Ma se il Bode vincerà la scommessa, non si consolerà però della concorrenza americana destinata, co' suoi mezzi, a comprar cose brutte, ma anche delle belle. Quanto a noi italiani non abbiamo nulla a riprometterci, e l'affare del conte Roncalli di Bergamo informi. A lui è bastata la somma offerta dal dott. Bode senza aspettarne una americana. Solo gli premeva di non averne una italiana!! Così va il mondo.

Roma. — Pei restauri di S. Saba.

L'Associazione artistica fra i cultori d'architettura, riunitasi tempo addietro, ha deliberato di affidare interamente alla Commissione composta degli architetti Piacentini, Cannizzaro, Gavini, Lepri Tenerani e del pittore Caroselli — la quale diresse già sino ad ora gli scavi ed i restauri in S. Saba — il proseguimento e la gestione dell'opera.

A questa hanno sinora contribuito il Collegio Germanico per ciò che riguarda il restauro della chiesa ed il Ministero della Pubblica Istruzione per le ricerche archeologiche.

Ora, occorrendo nuovi fondi, la Commissione si dedicherà ad un lavoro di propaganda, al quale non può mancare il successo, trattandosi di un'opera veramente insigne e benemerita, importante non solo pei suoi risultati in sè stessi, ma pel loro collegamento ad altri studii di topografia classica e cristiana e della storia pittorica di Roma.

Ferrara. — La porta del palazzo Prosperi.

In questi giorni un giornale di Bologna, volendo fornire spiegazioni sulla sparizione dei due leoni che fiancheggiavano la porta artistica del palazzo del conte Prosperi nella nostra città, ha creduto opportuno ricorrere alla fonte viva, pregando il conte Prosperi stesso di informare.

Ed ecco quanto egli ha detto in proposito:

« Non so veramente perchè si debba fare tanto chiasso per il caso mio, mentre qui in Ferrara stessa sono avvenuti fatti consimili, se non più radicali, senza che alcuno si sia commosso. Potrei e preferirei tacere, ma non voglio a lei parere scortese.

I leoni sono in casa mia sotto la grande loggia e li ho fatti togliere dal posto in cui si trovavano, alla luce del sole, e colla coscienza di esercitare il mio diritto.

Non da ora soltanto la porta presentava qualche guasto prodotto dal tempo e dalle intemperie (ed a prova di ciò mi mostrava un pezzo di una delle statuette che sono sul poggiuolo, del qual pezzo egli si serve per tener ferme le carte). Uno dei genietti, e mi pare anzi due, hanno rotto una gamba, che caduta nella strada entro il recinto del cancello, malgrado l'ostacolo, è stata subito involata. A questi guasti si aggiungevano quelli continuamente prodotti dai monelli che lanciavano grossi sassi contro i leoni, i quali, come ella può quando voglia assicurarsene, erano stati sfigurati.

Aggiunga che i monelli per meglio compiere l'opera loro hanno tolto dal cancello una spranga per modo che il passaggio è aperto a chi vuole.

Il 15 agosto 1901, stanco finalmente di vedere così danneggiata la mia proprietà, chiesi al Sindaco il permesso di alzare all' esterno del cancello un tavolato alto, da essere riparo efficace.

Il Sindaco si rivolse all'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti per il suo parere. L'ufficio rispose suggerendo di *munire di una graticella di ferro l'attuale cancello.* A parte che io avrei naturalmente dovuto sostenerne la spesa, il provvedimento sarebbe stato nullo addirittura, poichè il cancello è basso in modo che al disopra di esso avrebbe potuto benissimo continuare il bersagliamento.

L'Ufficio Regionale poi raccomandava al Sindaco di far esercitare speciale sorveglianza dalle guardie municipali.

Le guardie municipali sono venute qualche volta a casa mia per invitarmi a fare estirpare l'erba avanti la mia proprietà, ma la sorveglianza speciale è rimasta nella lettera dell'Ufficio Regionale. In compenso è continuata la sassaiuola e non poche volte ho dovuto fare la guardia municipale.

Finalmente, stanco di questo stato di cose, mi sono deciso a togliere i leoni, ed ora essi sono, come le ho detto, sotto la loggia di casa mia, dove non hanno più a temere le ingiurie ed il vandalismo degli uomini. E quando Ella vorrà favorirmi le farò toccare con mano la verità delle mie affermazioni, quantunque sembri che in alto loco si sia riferito il contrario ».

Fin qui il corrispondente del *Resto del Carlino*, ma noi chiediamo se è lecito alterare l'aspetto di un monumento per conservarne in casa delle parti, e se non convenisse tornare sugli studi fatti per rimettere tutto a posto, prendendo le massime garanzie di conservazione.

Cronaca.

Bologna. — L'antica via Emilia e il ponte romano sul Reno.

L'anno 1896 il prof. Edoardo Brizio comunicava alla R. Accademia dei Lincei alcune importanti scoperte avvenute nell'alveo del fiume Reno, presso Bologna, non lungi dall'attuale Ponte Lungo, ove sino dall'ottobre del 1845 erano apparsi numerosi blocchi di marmo, che il dott. Luigi Frati riconobbe aver fatto parte dell'antico ponte romano.

Negli anni 1894-96 altri avanzi, assai notevoli, si erano scoperti nell'istesso luogo e dagli ulteriori rinvenimenti il prof. Brizio potè rilevare, con tutta certezza, che il ponte romano, a valle del moderno Ponte Lungo, trovavasi sulla linea dell'antica via Emilia e che fu costruito all'età di Augusto, a grandi blocchi di marmo veronese. Nei bassi tempi dell'impero il ponte fu interamente ricostruito, non più a blocchi, ma a calcestruzzo con rivestimento di mattoni. In questi restauri, eseguiti tumultuariamente, furono adoperati, per risparmio di spesa e di tempo, numerosi e pregevoli marmi e pietre dei vari monumenti sepolcrali che fiancheggiavano, secondo l'usanza romana, la via Emilia. Le ultime scoperte hanno infatti rivelato come non tanto nel ponte, quanto nei muri repellenti innalzati a difesa del ponte stesso, fossero stati impiegati marmi lavorati, cornicioni, fregi architettonici ed inscrizioni sepolcrali, alcune delle quali notevoli per le sculture riproducenti i ritratti dei defunti.

Il grandioso ponte romano, corrispondente al genio del popolo che l'aveva costruito, alla importanza strategico-militare della via Emilia, alla larghezza ed impetuosità del fiume a traverso il quale era stato gettato, crollò dopo il mille e fu sostituito da altro che, quasi a ricordo dell'antico ponte, nel XIII secolo ancora manteneva il nome di *Ponte nuovo di Reno.*

Ripresi, nella scorsa estate, gli scavi nell'alveo del Reno a cura del solerte prof. Brizio, si riconobbe un altro tratto del muro repellente, sopra ricordato, costruito, al solito, con materiali tolti ai vicini sepolcri e si poterono così recuperare e trasportare al Museo di Bologna oltre quindici iscrizioni funerarie e parecchi frammenti architettonici, quali mensole, cornici, fregi a fogliami, ovoli e dentelli.

Ma la scoperta più notevole fu quella di una colonna in calcare d'Istria, alta circa tre metri, su cui è incisa un'iscrizione, dalla quale rilevasi come la colonna stessa altro non sia che il 79.o termine milliario della via Emilia, a partire da Rimini. L'iscrizione ricorda inoltre i grandi lavori fatti eseguire dall'imperatore Augusto a protezione della celebre via consolare, da Rimini al fiume Trebbia, l'anno 2 di Cristo, essendo egli allora console per la decimaterza volta.

Aggiungeremo infine come della medesima via si conoscessero altre colonne milliarie, due delle quali spettano allo stesso costruttore della via, M. Emilio Lepido, console nel 567 di Roma, e furono trovate lungo il percorso della via, presso Castel San Pietro.

Le altre spettano a risarcimenti fatti sotto gli imperatori Diocleziano, Massimiano, Massenzio e al tempo di Costantino.

La nuova colonna di Augusto, oltre ad arricchire la serie dei milliarii della via Emilia, è preziosa testimonianza delle cure poste da Augusto, non solo per migliorare le condizioni di questa via, ma altresì di tutte le principali strade d'Italia, come è solennemente affermato nell'epigrafe incisa sopra l'arco di Rimini.

Venezia. — La Biblioteca Marciana.

La Giunta superiore di Belle Arti ha dato voto contrario al progetto di coprire di vetri il cortile della Zecca Vecchia per farne un salone di lettura e di levare dal loro posto gli scrigni della Signoria per la collocazione dei caloriferi.

In seguito a ciò, il 30 ottobre scorso, si è svolta al Consiglio comunale una lunga discussione. Riconosciuto generalmente che l'abbandono di un progetto da lungo tempo studiato, approvato da tutte le competenti autorità centrali ed in corso di esecuzione, non poteva che condurre a gravissime conseguenze, sia per il Palazzo Ducale oppresso sotto il peso dei libri e bisognoso di radicali, solleciti e sistematici restauri in tutti i locali occupati dalla biblioteca, sia per la biblioteca stessa, ridotta in condizioni deplorevoli e pericolose per la sua suppellettile libraria e per i suoi preziosi cimeli, si votò alla unanimità un ordine del giorno, nel quale, deplorando i continui ritardi frapposti al trasferimento, si domandava che senza altro indugio sia data effettuazione completa e integrale al progetto del Genio civile, che ha iniziato già le principali opere di robustamento e quelle accessorie coordinate tutte al piano di distribuzione anteriormente approvato.

Il Consiglio Comunale ha vinto, ma è curioso vedere come nulla di quanto riguarda i monumenti di Venezia passi quietamente e come la diatriba duri eternamente.

Catania. — Il crollo della Torre di Licodia Eubea.

A Licodia Eubea il 2 dicembre u. s., crollava l'antica torre, pregevole lavoro artistico, che era considerata come monumento nazionale.

Le macerie lesionarono alcune case in basso adiacenti alla torre. Non vi fu alcuna vittima umana.

La cittadinanza è addolorata per il grave quanto inatteso disastro.

Pompei. — Scoperta di un bassorilievo.

Tra gli oggetti tornati recentemente alla luce, è notevole un bassorilievo marmoreo, che non ancora è visibile al pubblico, ma che è stato già trasportato al Museo Nazionale di Napoli.

Il bassorilievo fu rinvenuto a Pompei nel piccolo giardino della casa con l'ingresso dal vano sul lato orientale dell'isola III reg. V. È una lastra di marmo alta mm. 475, larga mm. 600 e grossa mm. 45.

A destra siede maestosamente, sopra un sasso, rivolta a sinistra, una divinità muliebre diademata, vestita di peplo dorico affibbiato sulla spalla sinistra e con *lumation* soprapposto che le avvolge la parte inferiore della persona. Il piede sinistro, che è nudo, poggia su qualcosa che ha tutta la forma della suola di un sandalo; mancano però le legacce. Tiene fra le gambe un lungo scettro che, terminando superiormente in una specie di fior, il loto, poggia sulla spalla destra. La dea si appoggia con la sinistra sul masso sul quale siede ed abbandona sulla coscia destra il braccio corrispondente, la cui mano riposa sul ginocchio.

Essa guarda, altera e tranquilla, il sacrificio che le si prepara ed al quale non partecipa che con la sola presenza; più che la divinità in persona, essa ci ricorda qui, con la sua posa rigida e solenne, il simulacro e l'idolo della divinità. Ai suoi piedi vedesi una bassa ara rettangolare posta tra la figura del vittimario e quella dell'ariete che deve essere sacrificato alla dea. Il vittimario, col mantello che, poggiandogli con un lembo sulla spalla sinistra, gli avvolge tutta la parte inferiore del corpo lasciando libero il busto, col braccio destro sta di fronte alla dea tenendo con la destra l'ariete per il corpo diritto e sulla sinistra una specie di cassettino rettangolare.

Accanto all'ariete, ma nascoste in parte da questo, stanno due figurine di più piccole proporzioni (due fanciulle?) delle quali l'una, volgendosi alla compagna, abbraccia con la destra il collo dell'ariete, e l'altra, completamente panneggiata, protende il braccio destro innanzi.

Dietro all'ariete sta un terzo fanciullo, tutto nudo, salvo una piccola clamide. Seguono tre figure rivolte a dritta, cioè verso la dea, delle quali la prima è maschile, barbuta, con mantello che le avvolge la persona, lasciando libero parte del petto col braccio destro. Esso porta con la dritta un oggetto poco chiaro e con la sinistra un cassettino (acerra). Le altre due figure sono femminili e completamente vestite, l'una di chitone e sopravveste e l'altra di chitone e manto. Di esse, la prima eleva alquanto la destra tenendo il pollice riunito alle altre dita.

Si tratta d'un sacrificio ad una divinità femminile e, per l'ambiente ove fu rinvenuto il bassorilievo, il sacrifizio dell'ariete al simulacro di Afrodite.

Non diversamente appare nella pittura murale l'idolo della Venus pompejana: l'esecuzione sembra del quarto secolo avanti Cristo.

"INTIMUS" in 5 gradazioni
Matite nere finissime per Artisti, Ingegneri ed Architetti * * * * * * * *
In vendita presso le principali Cartolerie.
Chiedere sempre la Marca di fabbrica (2 martelli incrociati)
JOHANN FABER - Norimberga.
Premiato in tutte le Esposizioni.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO III. MILANO - Giugno 1903. N. 6.

Due opere d'arte nella R. Villa di Castello

In alcune sale del piano superiore della R. Villa di Castello, si trova una piccola raccolta di oggetti d'arte d'importanza assai secondaria, ivi trasportati dalle altre stanze della Villa e dalla Petraia.

Per lo più sono quadri della 2ª metà del secolo XVI o di più tardi, lavori di varie scuole o copie di quadri conosciuti, taluni in eleganti, caratteristiche cornici del tempo. Di alcune di queste pitture si potrebbero forse rintracciare gli autori, studiando i dipinti degli sportelli d'armadio già nella guardaroba del Duca Cosimo, ed ora nel Museo di S. Salvi, che sono quanto di più grazioso si sapeva ancora fare a Firenze in quell'epoca di decadenza del gusto artistico.

Tra queste pitture, ne spiccano poche altre di periodi anteriori e più interessanti per carattere. Così: un reparto d'un qualche poliptico disperso, con tre figure di santi, a parer mio, della scuola di Angelo Gaddi; due facciate di cassone della prima metà del quattrocento, con fatti della vita di David, rozza e ridotta imitazione dei noti cassoni del Pesellino, già in casa Torrigiani, una Natività alquanto annerita, ma abbastanza delicata di espressione più che di esecuzione, della bottega di Cosimo Rosselli; così pure un tondo di un'altra Natività, della scuola del Botticelli, in una bella cornice del tempo, decorata a frutta e dorata. In questo quadro, che rammenta l'ultima maniera del maestro, le figure della Madonna e del Bambino sono quasi copiate dalla nota Natività di Londra del 1500; non così il S. Giuseppe, che ne è la figura più dura e scorretta, mentre il piccolo S. Giovanni, che si vede in lontananza, ne è la figura più graziosa e più prossima per vivacità e per spirito al far di Sandro. La calda intonazione delle tinte ed il paese *si accostano piuttosto allo stile di Piero di Cosimo*. Di gran lunga più importanti delle precedenti sono, a parer mio, le due opere d'arte, che col permesso della R. Casa ho fatto fotografare, affinchè sieno maggiormente conosciute.

La prima è una tavola alta poco più di un metro e mezzo, in una bella cornice dello stile di transizione tra il Gotico e il Rinascimento, che rappresenta pure una Natività. Si trova in così cattivo stato di conservazione, che in alcuni punti il colore si è sollevato e forma delle croste, già in parte staccate, mentre il legname, dietro, è talmente tarlato, che alla minima scossa pare che debba sbriciolarsi.

Per fortuna quel che resta della pittura è originale, cosicchè se ne possono ancora riconoscere le qualità caratteristiche nelle forme, nel paesaggio e nell'armonia dei colori, per quanto sbiadita. Le parti meglio conservate sono il gruppo del Padre Eterno nella gloria d'Angioli, e le quattro figurine de' Evangelisti nella predella, che la fotografia non riproduce abbastanza chiaramente.

VILLA DI CASTELLO - *Natività di Gesù*. Pittura fiorentina del secolo XV.

Nell'inventario della Villa di Castello del 1638, in una stanza detta la Tinaia, è descritto: « un quadro in

tavola alto braccia 2 1/2 per 1 2/3 con adornamento e frontespizio intagliato, dorato, entrovi dipinto la Natività di Nostro Signore, con la Madonna che l'adora, con un coro d'angioli in cielo, con arme da piedi de' Medici e Tornabuoni ».

È probabile che si tratti di questo quadro, sebbene delle due armi ai piedi della cornice, una è rotta e l'altra è scolorita al punto, che non se ne vede che alcune traccie d'oro.

In tal caso questo quadro si troverebbe a Castello da quando lo abitava Piero il Gottoso colla sua moglie

Villa di Castello - *Madonna col Putto in gloria.*
Stucco policromico di Agostino di Duccio.

Lucrezia Tornabuoni, che evidentemente lo fecero fare, in occasione, forse, di qualche nascita.

Non è facile classificare questo importante dipinto ma la composizione severa, senza ricerche nuove di espressione o di abilità, i panneggi larghi e rigidi, il manto della Vergine foderato di broccato d'oro; la sua capigliatura alquanto rasa sulla fronte e sulle tempie; i raggi d'oro intorno al Gesù Bambino ed alla Gloria; il paesaggio alquanto verista, ma ancora troppo affastellato, e finalmente lo stile della cornice denotano essere questa l'opera di un artista fiorito verso la metà del quattrocento.

Non c'è dubbio, che nella composizione questa Natividá rammenti a prima vista le opere di Fra Filippo Lippi. I tipi però sono assai diversi; le forme dei visi più allungate, cogli occhi un po' ravvicinati e le palpebre gonfie; le bocche troppo piccole e rialzate agli angoli; i piedi ed i colli dei piedi tozzi e scorretti; le proporzioni delle figure più allungate e, segno particolare, una accentuata scriminatura, che sembra dividere in due le teste del Padre Eterno e di alcuni angioli.

Neppure mi sembra di poter collegare quest' opera con quel gruppo di pitture della scuola di Fra Filippo, che alcuni dotti critici hanno classificato col nome di Fra Diamante, le quali hanno caratteri dissimili, particolarmente nello stile dei panneggi più parchi di pieghe e più leggeri nelle ombre in questo ultimo, e nell'espressione dei volti di una dolce incertezza, come si può vedere nella tavola della Circoncisione in S. Spirito a Prato e in altre tavole della Pinacoteca della stessa città nonchè forse nei quattro *dottori della chiesa* della Accademia Albertina di Torino. Anche l'armonia dei colori è diversa, predominandovi, massime nelle vesti degli Evangelisti, dei gialli e dei rosa forti, mentre Fra Diamante si attiene alla tavolozza di Fra Filippo dai colori più vaghi e più trasparenti.

Anche il paesaggio rammenta più il gusto di Paolo Uccello, del Baldovinetti e dei loro seguaci, poiche rappresenta un corso d'acqua in mezzo ad una valle alberata, con in lontananza colline coronate da castelli; mentre Fra Filippo e i suoi scolari prediligono fondi di roccie sparse di cipressi con torrentelli che precipitano al basso.

Non avendo a parer mio il nostro artista più decisi punti di contatto, nè con questi nè cogli altri grandi pittori contemporanei, bisognerà ch'io mi attenga ad ascrivere questa importante tavola ad uno dei tanti pittori secondarii che prendevano il buono or dell'uno, or dell' altro, senza conservare un carattere proprio, che li rende interessanti e degni di studio.

Son certo, che visitando accuratamente raccolte private e pubbliche, chiese e tabernacoli del contado fiorentino si potrebbe trovare qualche altra opera di questo stesso autore. Ma intanto, pur non avendo risolto il problema, spero di aver richiamato l'attenzione degli studiosi sopra un'opera degna di essere classificata più esattamente e sopratutto di essere salvata da una lenta ma sicura distruzione.

L'altra opera d'arte, che si conserva in questa raccolta è un bassorilievo in stucco dipinto, rappresentante la Madonna con Gesù Bambino benedicente, in una mandorla sorretta da quattro angioli; figure a mezzo corpo, grandi 3/4 del naturale.

La Madonna in abito rosso e manto celeste ha il capo coperto di velo bianco fermato sul petto da una testa di cherubino; anche la camicia del Bambino è bianca; il nimbo a forma di mandorla è colorito in giallo, e non serba tracce di doratura; un angelo vestito di verde regge colla mano destra l'arme dei Salutati, inquartata con quella dei Ridolfi; il suo opposto. vestito di viola, sostiene un elegante vaso con due gigli, ed insieme sorreggono un festone d'alloro, in mezzo al quale scorre la scritta « Ave Maria gratia plena » in caratteri neri su fondo bianco. Degli altri due si veggono soltanto le graziose, e spiritose testine e le mani di uno di esso, che sorreggono la mandorla.

Il colorito delle carni è diventato un po' violaceo, e quello dei capelli ha perso la trasparenza e la morbidezza, e anche il celeste del manto della Vergine è diventato opaco e pesante. Ma non credo che la disarmonia dei colori sia frutto di ridipinture; bensì dei guasti del tempo, che anche dalla buona riproduzione eseguita dal mio amico M.r Houghton si veggono essere ingenti.

Il Marcotti nella sua « Guida - Ricordo di Firenze » ci dice che la Petraia era dei Brunelleschi nel secolo XIV; in seguito passò agli Strozzi ai quali fu confiscata e venduta ai Salutati nel 1468. Il Cardinale Ferdinando dei Medici la comprò nel 1575 e le diede la forma attuale: e il primo inventario di essa che si conserva nell'Archivio di Stato di Firenze data dal 1598. In esso si cita il nostro bassorilievo come esistente nel « Salone detto il tinel delle Dame. Quadro di una Madonna in bassorilievo di gesso, antica col N. Signore in collo e cherubini e angioli, alto braccia 1 2[3 per ogni verso ». Nell' inventario del 1649 è detto: « Nell'androne che va all'appartamento di sopra — una Madonna col N. S. in braccio ed altre figure di bassorilievo di gesso, sprangata a muro con ornamento tinto di nero profilato d'oro ». — Ed ivi è stata fino a pochi anni fa, quando fu formata questa piccola raccolta nella vicina Villa di Castello.

Forse è dell'antica Petraia l'unica opera d'arte rimasta e può darsi che fosse eseguita quando nel 1468 l'acquistarono i Salutati, per Benedetto d'Antonio, che tre anni innanzi aveva sposata la Nanna d'Antonio Ridolfi. Questo Benedetto Salutati ha lasciato di sè memorie come splendido cavaliere, tanto che in una giostra che vinse in Piazza S. Croce si presentò con vesti e bardature sì ricche di argenti e di perle, di essere valutate più di 5000 Fiorini d'oro. Forse fu altrettanto splendido mecenate delle arti; e sebbene non lo dimostri la materia modesta di questo bassorilievo eseguito per una villa, lo attesta lo averne scelto ad esecutore uno dei migliori artisti del tempo.

Io credo che ne sia autore Agostino di Duccio, del quale però non conosco in tal materia, che il grande altare di S. Domenico a Perugia.

L'ovale dei volti, le forme particolari degli occhi e delle bocche, le masse dei capelli trattate come serpentelli, le pieghe sottili e piatte, il modo di acconciare il velo sul capo con una piega che scende sulla fronte, come nella magnifica Madonna di M. Adolfo de Rothschild che ha recentemente lasciato al Louvre, non mi permetton dubbio sullo stile dell'artista. La finezza del modellato, la vivacità nervosa ma birichina delle espressioni e delle movenze degli angioli, la bellezza delicata e viva delle mani, mi fa sicuro, che sia veramente un'opera propria del maestro e delle sue più belle per armonia di composizione e accuratezza di esecuzione. — Egli a parer mio, aveva un temperamento artistico somigliante a quello del Botticelli, ben lontano, s'intende, dal profondo senso di malinconica poesia e di potenza drammatica, che dànno tanto fascino alle opere di questo grande artista; ma come lui era portato a rappresentare figure irrequiete e nervose negli atteggiamenti e nelle espressioni. Disgraziatamente nei suoi lavori in marmo l'esecuzione non era quasi mai all'altezza dell'immaginazione. Prediligeva un modellato piatto, trattato quasi come un graffito; quindi pieghe troppo fitte, inverosimilmente sottili, capelli rigidi e uniformi, occhi e bocche vivaci, ma senza varietà; basta osservare una delle sue opere più graziose, che per somiglianza di soggetto può utilmente riscontrarsi con questo stucco, voglio dire la nota Madonna dell'Opera del Duomo a Firenze. A Rimini, e meglio a Perugia Agostino di Duccio raggiunge una tale individualità e varietà di concetto e grazia di espressione, che starebbe al disopra di molti scultori del suo tempo, se avesse adoperato con più abilità e cura il proprio scalpello; invece tirava via di maniera, confidando troppo spesso l'esecuzione a più o meno abili allievi, che talvolta convertivano le sue spiritose creazioni in fredde e goffe caricature.

Forse egli non aveva molta facilità nè pazienza col marmo; mentre lavorando in istucco era riuscito, per la maggiore malleabilità della materia e oltre a ciò coll'aiuto del colore, a dar tutta l'espressione ch'ei voleva alla sua idea, vincendo quelle difficoltà che collo scalpello non poteva. Infatti mi sembra che quest'opera non soltanto sia delle sue migliori, ma anche delle belle dell'arte fiorentina in tal materia.

Onde sarebbe degna di essere esposta al Museo del Bargello nella sala, dove, colla bellissima Madonna del Verrocchio già in S. Maria Nuova, sono state riunite tutte le sculture di stucco e di terra cotta non invetriata; tanto più che in detto Museo non ci sono opere di Agostino di Duccio, scarse del resto in tutta Firenze, dove all'infuori della suaccennata Madonna dell'Opera del Duomo non conosco che gli angiolini del tabernacolo del refettorio d'Ognissanti.

Colgo quest'occasione per segnalare agli studiosi tra le opere d'Arte della Real Villa di Castello sei statuette di marmo del secolo XIV, rappresentanti degli angioli, e che son poste in giardino su alcuni pilastri lungo l'ultimo ripiano davanti alla grotta. Probabilmente, come una statuetta di profeta sulla terrazza della Petraia e due angioli nell'emiciclo di Boboli, facevano parte della demolita facciata del Duomo e furono posti ad ornare i giardini granducali quando al principio del viale di Poggio Imperiale furono collocate le quattro statue dei dottori della chiesa, trasformate nei quattro sommi poeti (1).

Sarebbe bene che opere d'arte di tale importanza storica ed artistica non continuassero più a lungo a stare esposte all'intemperie, da pochissimi osservate come meritano. Qual luogo sarebbe più acconcio per accoglierle se non l'interno dello stesso tempio di S. M. del Fiore, per la facciata del quale furono eseguite, e dove già furono collocati i quattro Evangelisti e la statua di Bonifazio VIII?

CARLO GAMBA.

(1) Vedi Cornelio de Fabriczy. — Niccolò di Piero Lamberti d'Arezzo — *Archivio storico Italiano*, dispensa seconda, 1902.

Napoli. — Preziosi regali d'un museo parigino.

Il Museo Guimet di Parigi ha donato al Museo Artistico Industriale di Napoli una splendida collezione di stoffe del quarto e del quinto secolo, scoperte negli scavi di Antinoe nell'alto Egitto. La raccolta preziosissima è contenuta in dodici cartelle e consiste di frammenti di abiti, di copricapo in tela di canape ricamata in oro. Le stoffe serbano infatti i colori e i ricami dànno agio di osservare in qual modo fossero in quell'epoca remota tagliati e cuciti gli abiti.

Sembra che le stoffe siano avanzi di abiti appartenuti a cristiani, perchè i disegni rappresentano croci, pesci ed altri simboli dei primi secoli del cristianesimo.

Un identico regalo è stato fatto al R. Museo Nazionale di Ravenna.

delle stoffe. Il tutto è fatto con una maestria tale, da dare, a chi veramente osserva e studia sopra questo lavoro, un'impressione di un gran drappo. Tale mosaico benchè eseguito in un epoca anteriore al 1200, tiene nella gradazione degli smalti un pieno progresso.

Una tavolozza, tanto fina di smalti, mi ha dato molto a pensare per le sue paste bellissime e finissime, quasi direi come lo smalto usato per la « *bijouterie* » moderna.

Nei colori delle carnagioni sono usate 26 tinte, nelle pieghe gialle fredde dorate, con delle ombre che vanno al viola cangiante sono usate 11 tinte; nei panneggiamenti bianchi, la gradazione è più fina, e sono usate 13 tinte; nelle sopravvesti viola ne sono usate 9; nelle sottovesti giallo-arancio che passano al giallo fracido, 6; nelle sottovesti bleu pure 6; nei rossi, principiando da una porpora gialla quasi come un cinabro, sono usate 5 tinte; nell' acqua marina ve ne sono 9; nelle nuvole dietro il Redentore, le quali sembrano ricevere un riflesso dal sole che tramonta, sono unite 3 gradazioni; rosse, viola e bianche; il fondo bleu a 4 tinte, di un bleu come l' indaco, e di tinte neutre e tranquille. Le pecore di sotto hanno una gradazione di 12 tinte. Il fondo oro poi e tutti i lavori dove i panneggiamenti sono dorati, presentano una gradazione per lo meno di 4 tinte, mentre invece, osservando, non si tratta che d'una tinta sola. Questo fenomeno dipende dalla maniera colla quale il mosaicista tagliava l'oro a quell'epoca.

La fabbricazione dell'oro nel 530 è la stessa come descrissi delle tecniche del 1200. Solamente il corpo della lastra dorata era di un vetro paglia e più alto.

Il modo di usare tale oro per ottenere i diversi effetti di luce a mezze tinte era questo: quando il mosaicista voleva ottenere il primo lume, metteva l'oro dalla parte propriamente dritta dove la cartellina d' oro è più brillante; quando voleva ottenere diversi effetti di luce più scuri, usava tagliare trasversalmente il pezzetto d'oro, oppure metterlo del tutto rovescio, a seconda dell'effetto che desiderava ottenere.

La maniera di trinciatura dello smalto in quest'epoca è tutta irregolare, ma tutti sono per lo più quadrati che variano dai 4 ai 6 millimetri. Questo mosaico, come ho descritto pei mosaici del 1200, è stato eseguito al posto.

La bellezza principale e la finezza di questo lavoro, dal lato artistico, consistono nella parte tecnica del mosaicista, cioè nella sua abilità d'aver saputo interpolare ogni singola gradazione di tinta, tanto che il colore non riescisse un piano duro, come troviamo nei mosaici moderni.

Detto mosaico, credo nel 1700, ha subito ristauri, e pur troppo si vede chiaramente dove è stato manomesso, poichè a dire il vero, lascia molto a desiderare.

Visitando la chiesa di Santa Maria Maggiore, si trova il mosaico della bellissima conca di Iacopo da Torrita fatto nel 1295. Io sono pienamente convinto che questo lavoro fu eseguito sopra studi musivi tecnici della conca dei SS. Cosma e Damiano. Lo provano i bellissimi panneggiamenti fatti con luce dorata del Cristo e della Madonna.

Sopra i mosaici dei SS. Cosma e Damiano, ho studiato due settimane, per trovare non solo la completa tavolozza musiva, ma ho voluto anche eseguire un piccolo studio dal vero. Ho preso tutti gli appunti necessari, e nel mio studio ho eseguito un quadro rappresentante il Divin Pastore, sul dipinto del Prof. Federico Stummel, cercando di imitare la tecnica di lavorazione del 530, tanto soddisfacente alle mie cognizioni pratiche.

Da Roma passai a Ravenna, ed ho visitato tutti i mosaici del V e VI secolo. Scriverò pochissimo sulle condizioni nelle quali si trovano, nè mi fermerò sui restauri eseguiti in epoca passata; solo mi limiterò a scrivere che sono rimasto soddisfatto del sistema presente usato per conservare questi mosaici antichi, poichè quando non si trovi chi faccia un esatto e preciso ristauro, senza danneggiare un'opera d'arte, è molto logico contentarsi della sola conservazione di questo.

Non posso però capacitarmi perchè in Ravenna si usi quella qualità di oro che si fabbrica in Berlino, che vorrebbesi far credere imitazione all'antico.

Per miei studi particolari, ho fatto fabbricare dal mio tecnico, molte gradazioni di smalti, uso antico, e dell'oro, giusta imitazione del V e VI secolo, e questo tecnico, sopra studi e mie indicazioni ed istruzioni, ha saputo rendermi soddisfatto.

I mosaici in Ravenna del sepolcro di Galla Placidia, hanno avuto per me un interesse speciale per la tecnica, per i loro ornamenti in parte rilevati. Questo sistema di lavorazione l'ho anche riscontrato nella conca della chiesa di Santa Francesca Romana, mosaico eseguito nel 1161.

In generale i mosaici antichi che esistono in Ravenna sono tutti interessantissimi, per ciò che di più bello v'ha nella parte ornamentale; ma su tutto sarebbe interessante studiare i mosaici di S. Vitale e del Battisterio degli Ortodossi.

Non ho potuto fermarmi in Ravenna che soli otto giorni, e così non potei formarmi che un concetto della parte artistica delle gradazioni e della tecnica di lavorazione, la quale posso assicurare è ben differente da quella usata in tutti gli altri mosaici antichi che ho potuto studiare durante il mio viaggio.

Ho osservato come sono tagliati questi piccoli pezzi tutti così di forme differenti l'una dall'altra, i quali sembrano avere un modo di trinciatura fatta più con un martello da pavimento, che con una fina martellina da smalto.

Le gradazioni dei verdi sono sempre due, la prima tende al cedrone languido, la seconda al marino, e vanno così bene insieme, nella loro leggerezza e fusione, da formare un tutto stupendo. I viola sono sempre bassi e scuri; e questa è la nota più forte che si riscontra ovunque.

Lo smalto bianco ottimo brilla per la sua forza di luce e compattezza finissima dello smalto, mentre le carnagioni staccano tutte per mezzo tono nella loro bellissima forza di colorito a più tinte unite insieme.

Poter vedere e capire tutto quello che esiste di bello in questa arte antica musiva, e renderla così trascurata, è cosa propriamente che fa male al cuore!

Per quanto povero sia il nostro Ministero della Pubblica Istruzione, non si può negare che ogni anno paga parecchie migliaia di lire anche per la ristaurazione dei

mosaici antichi; ma a mio modo di vedere, tutta questa moneta è propriamente sprecata.

A me sembra che si dovesse principiare dall'istituire in Italia, una scuola che insegnasse l'arte antica, per studiare le diverse tecniche di lavorazione usate nelle differenti epoche, e i giusti sistemi di lavorazione. Ma perchè questa istituzione non fu ancora pensata, non è da meravigliarsi se i nostri monumenti sono così male conservati.

ANTONIO GOBBO.

In origine l'articolo dell'egregio prof. Gobbo non era che una lettera indirizzata a me. Ma, per le preziose osservazioni che contiene e pel valore tecnico di chi l'ha scritta, mi è piaciuto di pubblicarla, dopo naturalmente avere ottenuto il debito permesso. Io però amo aggiungere una breve osservazione. Che in Italia sia utile impiantare una scuola per la perfetta conoscenza delle passate tecniche musive e per la esecuzione dei musaici, nessuno può contrastare, ed io m'accordo pienamente col prof. Gobbo. Ma, a mio debole avviso, lo studio di essa dovrebbe servire all'archeologia, come i metodi tecnici dovrebbero servire alla produzione di nuovi musaici. Il mirabile uso decorativo del musaico accenna ovunque a risorgere in sussidio dell'architettura; e, quando *sia tornato di moda*, sarà bello vedere rifiorire le antiche tecniche, piene di fascino e di vigoria.

Ma è necessario ch'io sin d'ora esprima chiaramente, in contrasto con quanto scrive il prof. Gobbo, la mia opinione rispetto ai restauri. Quand'anche la nuova scuola e i nuovi studi producessero artisti perfetti a rifare le passate tecniche, io non li metterei a lavorare nei vecchi musaici. Il Gobbo scrive rispetto ai restauri di Ravenna, da me diretti, le seguenti parole che mi producono molto piacere. « Sono rimasto soddisfatto del sistema presente usato là per conservare i mosaici antichi, poichè, quando non si trovi chi faccia un esatto e preciso restauro senza danneggiare un'opera d'arte, è molto logico contentarsi della sola conservazione di questo ».

Ora, ciò che solo transitoriamente appaga il professor Gobbo, è ciò che io desidero e amo fare *definitivamente*. Quindi nei musaici di Ravenna, per quanto dipende da me, non lascierò lavorare a musaico, se non per minuscoli ripari, nè chi faccia male, nè chi faccia bene, perchè chi fa male rovina, chi fa bene inganna con la perfetta somiglianza. Nei monumenti *antichi* io non amo che il musaico che fecero gli *antichi*. Perciò mi adopero a tutta possa perchè questo resista ai secoli, e lascio i vecchi ristauri anche se brutti perchè già legati all'aspetto del monumento e perchè esempio perenne dell'illusione che ogni tempo ebbe d'imitare l'antico, mentre in fondo imitava soltanto a *modo suo!*

E' contrario, dunque, alla mia maniera di pensare tanto colui che esegue mosaico senza carattere archeologico perchè rappezza indegnamente, quanto colui che lo fa così bene da non lasciar più discernere dove finisca il vecchio e cominci il nuovo, e magari se nulla di nuovo o nulla di vecchio vi sia. Naturalmente non spingo la massima a impedire che si rimettano a posto alcune tessere cadute o si rifacciano brevi tratti di fondo o di semplice decorazione; ma alle larghe lacune credo male sostituire altro mosaico. Laddove esse lacune sono, faccio stendere un intonaco sino alla circostante superficie del musaico, perchè trattenga ferme e quindi conservi le tessere dell'orlo. Poi, sopra tale intonaco, faccio *dipingere* (in seguito ad esatti rilievi e studi) il musaico che manca. Così l'aspetto del monumento si appalesa, per quanto è possibile, nella sua integrità; il risultato delle ricerche o la notizia certa di quanto v'era, non resta ignota o riserbata ai libri patrimonio dei soli archeologi, e finalmente il musaico che si vede e studia è proprio quello solo che ci hanno trasmesso i secoli e che si ha il dovere di conservare.

Perciò quando il prof. Gobbo scrive che io so *provvedere alla sola conservazione dei musaici antichi* di Ravenna mi procura quel piacere che non mi darebbe dicendo ch'io so provvedere anche a farli compiere, sia pure perfettamente, là dove mancano.

CORRADO RICCI.

Frammenti d'Arte
nel Suburbio settentrionale di Milano

Arco di stile lombardo.
Presunto avanzo della villa di GIOV. VISCONTI del secolo XIV in Affori, presso Milano.

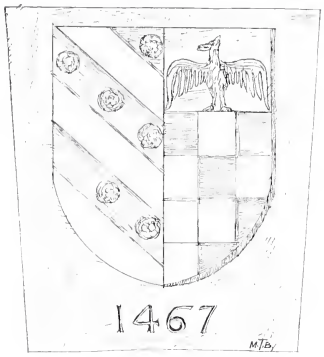
GRADITO è, per chi — nonostante l'indifferenza, della quale sembra che taluni circondino codesti studii più per ostentazione che per buone ragioni, anzi, — vuole e sa conservare il culto per i nostri belli ricordi artistici, l'andare cercando qua e colà per le campagne dei dintorni di Milano frammenti di un'arte che certo — come questi ne fanno fede — ebbe grande e rigoglioso sviluppo; ed era arte semplice e sincera.

Dappertutto: sia là dove il frumentone sui fusti rinsecchiti dal sole matura le sue pannocchie, sia là giù, dove il riso bagna ed imbeve nell'acqua le spighe pingui di chicci, spira soave il soffio dell'arte. Dalla Badia di Chiaravalle e dalla Chiesa di S. Cristoforo sul Naviglio, dal Castello di Cusago, dalla Cascina Pozzobonella, alla Bicocca di Niguarda, alla Simonetta . . . e, per le campagne del settentrione della città, alle ville padronali sorte sugli antichi castelli dei feudi, è tutta un fioritura, ora appassita e resa misera dal tempo o dagli usi, di oratorii, di castelli o ville o fattorie. I tre artistici volumi, nei quali Carlo Fumagalli — Diego Sant'Ambrogio — Luca Beltrami raccolsero le « Reminiscenze di Storia e d'Arte nel Suburbio e nella Città di Milano » (1) ne fanno fede;

(1) Milano, 1891-92.

anche con le belle riproduzioni in eliotipia che ci mettono sotto agli occhi tutto un tesoro di costruzioni e di motivi di decorazioni in terra cotta con graffiti e fascie policrome della bella e paesana arte lombarda.

Già ho avuto il piacere — benignamente incoraggiato — di pubblicare sulla *Rassegna* un bel quadro poco

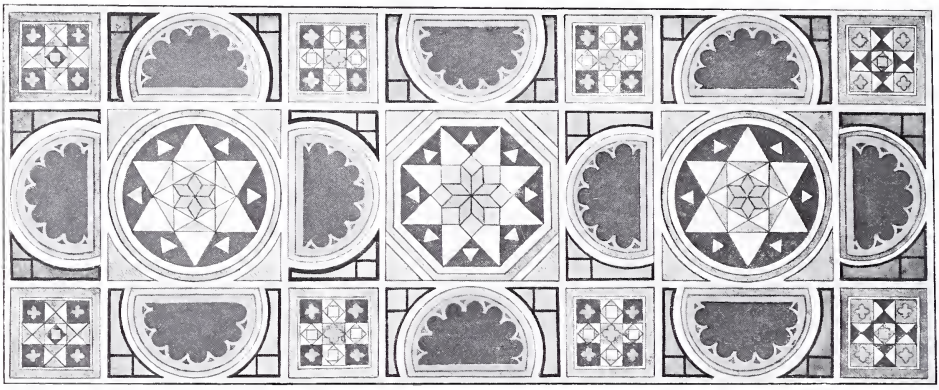


Bruzzano - Stemma.

noto del Luini, che si trova nella villa Litta-Modignani di Affori (1) e anche un piccolo affresco del quattrocento di una chiesina antichissima esistente in quel territorio (2).

Ora ricordo qui alcuni altri frammenti che mi venne fatto di trovare sempre nei medesimi dintorni.

A Bruzzano, frazione del Comune di Affori, in fondo al paese ed all'inizio di una larga distesa di prati si vede una villa rustica della seconda metà del quattrocento, come apprendesi dalla data — 1467 — scolpita nella serraglia della porta d'ingresso; anzi, sopra, è pure scolpito uno stemma, finora, per mancanza di precisi documenti o indizî storici, non bene identificabile: ricorderebbe, per i cinque punti equipollenti, i Pallavicino; e per le bande e le rosette, la famiglia Del Maino (Andreotto Del Maino?). A questa famiglia appunto nel 1498 passa il patronato dell'oratorio dedicato a Maria Vergine, del quale ecco qualche notizia. In principio del paese di Bruzzano, a sinistra della Comunale proveniente da Affori, si trova una piccola e modesta chiesa, umile ricordo della vetustissima che nel 1304 faceva erigere lì presso il frate Lauterio Piallo « *ad honorem* » — dice l'iscrizione incisa in bel gotico su una lapidetta di marmo comune — « *Beatae Mariae de capite vindemiarum* ». Codesto frate Lauterio, patrono della Chiesa, ne aveva fatta porre la prima pietra il 10 marzo dello stesso anno, e, pare, con una certa solennità. Di tale chiesetta vedesi un frammento scultorio al Museo Civico Archeologico nel Castello Sforzesco; precisamente sulla parete che divide la cosidetta « sala aperta » della Corte Ducale dalla Cappella. È un bassorilievo ascrivibile alla Scuola campionese della seconda metà del XIV secolo e rappresenta la Madonna col Bambino ed i santi Giorgio, Caterina, Antonio abate ed Ambrogio, ed un uomo d'arme inginocchiato. Forse, come era uso, il patrono della chiesa o l'offerente della scultura votiva? e forse quello stesso uomo d'arme — un Maino? — che sovraintendeva al fabbricato militare, come pare sia stata la villa in discorso per la disposizione e forma sua? Domande alle quali — benchè punto dal desiderio — non posso finora rispondere, mancandomi i dati od indizii necessarii. Nello stesso oratorio un'altra lapide, grande, ricorda in data del 1658, nello stile ridondante del tempo, che il nobile uomo Giuseppe Padulli, giureconsulto, la famiglia del quale successe ai Maino nel patronato di quello, condusse a termine l'erezione della medesima chiesa, incominciata dal padre suo, Giulio, sindaco generale del ducato di Milano, il quale credette bene di mutare l'antica « *vetustate sua collabentem* » in « *hanc venustiorem* », dice l'iscrizione; ma, visto che la seconda veniva fabbricata nel seicento, a noi certo sarebbe piaciuta di più la prima antichissima.

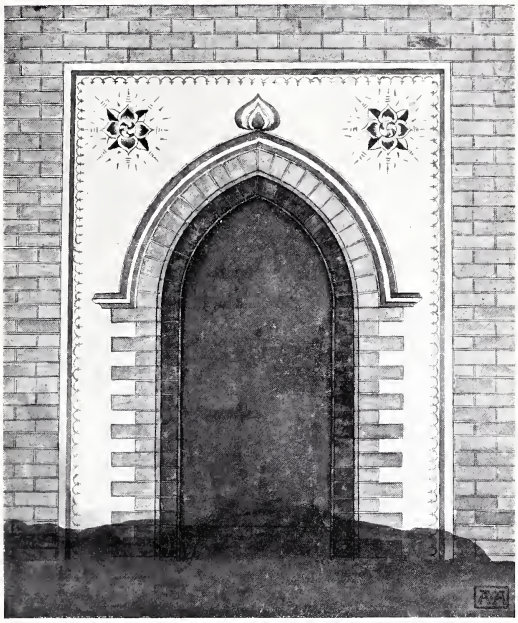


Decorazione policroma d'una parete in una casa del XV secolo a Bruzzano.

Ma per tornare al nostro fabbricato del XV secolo — che ha dato origine a codesta piccola digressione storica — bisogna che avverta come la supposizione che quello possa essere una antica costruzione militare viene dal fatto che mi sembra in tutto analogo, quanto a disposi-

(1) Vedi la *Rassegna* di ottobre del 1901

(2) Vedi la *Rassegna* di aprile 1902.



Finestra in terra cotta con decorazioni del XV secolo a Trenno.

zione, alla nota Cascina Bolla (nel suburbio di Milano essa pure) la quale, se non è di aspetto grandioso, riproduce in modeste proporzioni le forme tradizionalmente adottate per i fabbricati di carattere militare del periodo visconteo (1). Tutto d'intorno alla torre d'accesso, all'altezza del primo ed ultimo piano, che doveva essere privo affatto di finestre, gira una fascia policroma ormai — purtroppo — coperta inesorabilmente dalla patina del tempo; se ne intravvede però ancora il motivo, interessante, se non mi inganno: dai rami carichi di pomi or rossi, or gialli, di tratto in tratto, a distanza simmetrica pendono, sostenuti da nastri, degli stemmi: la scacchiera, la biscia viscontea, le pigne degli Sforza col motto fatidico: MITZAIT. Su di una parete, al disopra della quale si imposta il caratteristico soffitto a cassettoni, trovasi dipinta una larga decorazione policroma, costituita da disegni geometrici di buonissimo gusto e bell'effetto. Di essa, invece di una riproduzione fotografica, preferisco dare il rilievo, anche perchè in questo il disegno appare completo, ricostruito come è dai pochi squarci che rimangono in mezzo alle scrostature e rinzaffature posteriori. Così, scrostando, si ritrova qua e là sui muri il ben noto graffito romboidale; tutto, infine, mi fa sentire lo sconforto di non poter dire di più intorno alle vicende dell'interessante fabbricato; ma acuisce il desiderio e la lena di ricercarne ancora le traccie.

***

Alla CHIUSA, cascina del Comune di Trenno, nel fabbricato colonico, proprietà fin dal principio del secolo XVII della famiglia Cotta che vi ornò del proprio stemma un grandioso camino e un loggiato, vedesi un robusto soffitto di legno sostenuto da travature e mensolotti sagomati e da esili colonne, delle quali l'arte semplice del trecento scolpì i capitelli con larghe foglie lievemente accartocciate sotto l'abaco. In rispondenza a questo corpo antico si hanno verso l'esterno due finestre di terra cotta ad arco acuto: intorno ad esse una larga intonacatura, col suo bianco, dà risalto ai fregi di mattoni, solo interrotta negli angoli superiori da disegni semplicissimi originati dal contrasto tra il bianco e una tinta rosso viva: tipo proprio delle finestre dei fabbricati suburbani del secolo XV.

Così, pure ad arco acuto, è una bella finestra unica rimasta ed affatto nascosta da ballatoi, aggiunte e rabberciature molteplici, in una casa colonica di TRENNO: è buonissimo esempio, questo, di una finestra per casa civile del medesimo secolo. Ha anche essa la caratteristica incorniciatura rettangolare di intonaco bianco: negli angoli superiori sono dipinte in rosso due *rose* geometriche dalle quali e d'intorno si dipartono lingue ondeggianti pure in rosso cupo: l'archivolto è, secondo la consuetudine del tempo, accentuato da una fascia; ma non già di laterizio sporgente, bensì — particolare degno di nota e che comunica leggiadria all'assieme — di liste tinteggiate in rosso e bianco; e mentre essa risvolta per breve tratto orizzontalmente all'altezza dell'imposta, viene sostituita ai

GAREGNANO (MUSOCCO) - Madonna col Bambino
d'Ambrogio di Fossano detto il Bergognone.

(1) Vedi le citate « Reminiscenze » Parte I. 1891 a pag. 78; vedi inoltre del medesimo volume le Tav. XIX e XX.

fianchi dai mattoni che si alternano sul bianco or di testa ed or per il lungo, come usavasi con gaio risalto. Al sommo del sesto acuto una *fiamma* in rosso e bianco riprende le fascie dell'archivolto e le collega, terminandole. Recinge l'intonaco una stretta decorazione ad archetti pure in rosso.

***

Vengo ad un « frammento » pittorico, che trovasi a Garegnano (presso Musocco). Non appartiene alla nota Certosa ivi fondata nel 1349 da Giovanni Visconti, poi rifatta su disegno dell'Alessi e nella quale il Crespi profuse tutta la ricchezza della sua tavolozza dipingendo ben sette medaglie calde di colore e di fantasia; è invece un resto, forse l'unico, della antica chiesetta di Garegnano, abbandonata ed in seguito distrutta, col trasferimento della Parrocchia nella Certosa; e ciò nel 1783 dopo la soppressione dei Certosini per ordine di Giuseppe II del 1779.

È un affresco di grandezza mediocre, che non saprei a quale parte o muro della chiesa attribuire, ora conservato, come si usa dalla pietà dei paesani, sotto vetro e grata a mo' di cappelletta.

Rappresenta la Vergine Madre seduta che regge in grembo in dolce atto d'amore il Divin Figlio; questi pare benedica colla manina tesa al divoto offerente inginocchiato giunte le mani. Sfortunatamente una cornice posteriore di rozza e grossa intonacatura che recinge il dipinto ci lascia scorgere solo le mani giunte del pio offerente, che sarebbe stato forse interessante di poter conoscerere.

Le tinteggiature opache aggiunte in seguito, sulle vesti, non profanarono, per fortuna, nè il dolce viso della Madonna nè i lineamenti del Bambino; così pure i contorni restarono intatti.

La soave dolcezza, la tranquilla melanconia che traspare dal viso e dallo sguardo della Vergine, la graziosa compostezza dell'atto mi richiamarono alla mente l'arte buona e bella del Bergognone ed infatti le particolarità caratteristiche di codesto nostro simpatico ed originale artista lombardo del quattrocento, che ai competenti tosto si rivelano, anche dalla fotografia, indussero Corrado Ricci a confermare l'idea mia.

Sono lieto pertanto, se così è, di poter aggiungere un altro dipinto ai molti che di lui enumerò e descrisse con amore Luca Beltrami nell'opera sua (1).

Ambrogio Annoni.

(1) Ambrogio Fossano detto il Bergognone. — *Cenni sulla vita del pittore, ed elenco descrittivo delle opere, con una Appendice di documenti inediti relativi ad Ambrogio Fossano ed alle famiglie Fossano e Bergognone.* — Milano. 1895.

Venezia. — Procuratie vecchie.

L'8 gennaio si sparse per Venezia la voce che le Procuratie Vecchie avevano mostrato un largo crepaccio. L'impressione dei cittadini fu grande come la folla accorsa a vedere.

Si trattava di questo: durante la notte, per verificare lo stato delle Procuratie, si era fatto scrostare l'intonaco. Lo scrostamento mise a nudo il crepaccio, che già esisteva. Certo, però, esso spinse ad accelerare i radicali lavori di assestamento, e in questo senso si manifestò la Commissione conservatrice dei monumenti, e s'iniziò l'opera di ristauro che via procede sicura e spedita.

Zorzi da Castelfranco

S. Girolamo al lume della luna.

Tempo fa il pittore A. Robertelli m'invitò nel suo studio, perchè gli dessi il mio parere intorno ad un quadro che rappresenta la strage degli innocenti e che qualche intelligente aveva attribuito al famoso Giannantonio Fumiani. Come è noto, Fumiani eseguì nel suo studio su alcuni pezzi di tela il colossale soffitto della chiesa di S. Pantaleone a Venezia che posti in opera fecero il magnifico effetto che forma ancora l'ammirazione degli in-

S. Girolamo al lume della luna — Venezia - *Propr. del Sig. Drog, pittore.*

telligenti. Vista la strage trovai che era il frammento di una grandissima tela del non meno celebre pittore ed architetto Fiorentino, Sebastiano Mazzoni, lodata dal Boschini, già ornamento della chiesa di S. Gervasio e Protasio e di cui il resto trovasi in altre mani a Venezia.

È vero che anche i seicentisti produssero opere belle e buone, ma quel frammento sul telaio non colpì il mio occhio come un quadro che scorsi sopra un cavalletto di fronte e che rappresentava un S. Girolamo quasi nudo nel deserto con effetto notturno. Innanzi tutto destarono la mia curiosità la testa classica e le gambe che avevano forme quattrocentistiche e somigliavano assai a quelle di Alvise Vivarini. La bizzarra idea di rappresentare quel santo, che *in quei tempi* si soleva vestire con abiti cardinalizi, nudo ed anche al chiar di luna mi fece pensare, chi sarà stato mai quel matto che s'imaginò un dottore tanto serio della

Chiesa latina ignudo ed al romantico chiaro della luna da cui il Santo non fu certamente ispirato quando tradusse la Bibbia. Esaminai la qualità della tela e vidi che era quella che si usava alla fine del quattro ed in principio del cinquecento. Piccola parte del contorno del quadro era stata tagliata. Indi passai ad un esame più minuto. In un punto dove era un piccolo scrostamento di colore apparve la pittura a velature sopra un fondo di colore neutro. Il disegno dei contorni corrispose alla pratica antica, soltanto invece di graffiarlo con la punta nel gesso era eseguito col pennello intinto di colore nerastro. Le ombre cilestri, il filo di colore grosso bianco per indicare il riflesso del raggio argenteo della luna invisibile sulla cascatella d'acqua, la forma delle nuvole fecero sorgere in me l'idea di avere dinanzi a me un'opera di Zorzi da Castelfranco e ricercando con la mente fra le studiate memorie antiche mi parve, che Marcantonio Michiel, il così detto anonimo dal bibliotecario di S. Marco, Jacopo Morelli, parlasse di questo quadro in connessione col nome di Zorzi da Castelfranco.

Comunicai i miei apprezzamenti al ristauratore signor Robertelli e questo mi disse che aveva levato dal quadro le parole: Giorgione *fecit* Mi dispiacque di non aver potuto vedere l'iscrizione. Robertelli mi assicurò che certamente era più vecchia di cento anni, ma ognuno può immaginare che razza di paleografi siano i pittori.

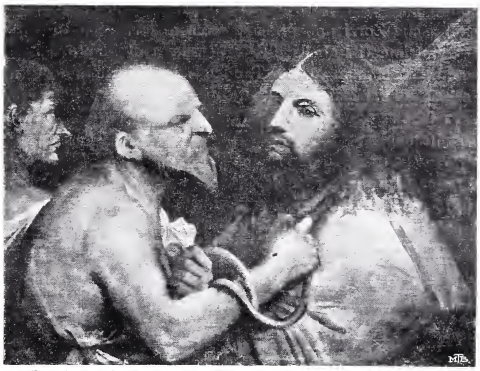
È strano che quando innanzi ad un quadro si proferisce il nome di Zorzi di Castelfranco, tutti siano scettici e lo credano impossibile, e per me sarebbe precisamente il caso di dare la risposta che Ferdinand Brunetière diede a Giacomo Morand dietro la domanda intorno al dominio mondiale dello spirito tedesco, cioè: Tutto il mondo parla di tutto, non sapendo nulla.

È un fatto che quando si parla delle opere di Zorzi da Castelfranco, nessuno tiene conto delle disposizioni e dell'estro particolare del pittore e dei tempi in cui visse; credono di dover vedere quello che gli Inglesi chiamano " a piece of perfection ", cioè un quadro perfetto in ogni suo particolare, superiore ad un capolavoro, tipo che innamora secondo il gusto individuale, colorito eccellente

(*Fot. Anderson*). Le tre età dell'uomo?

vigoroso, disegno corretto come quello dei moderni realisti come se Zorzi da Castelfranco si fosse preso come loro un modello, per fare una mano od avesse studiato trigonomia sferica e piana per fare un paesaggio. Con simili pretese non si conosceranno mai le opere di questo artista che cercò soltanto il massimo effetto pittorico senza curarsi molto della logica e della forma. La sua tendenza era tanto lontana dalla realtà che non si possono nemmeno spiegare i suoi soggetti.

Prendiamo per esempio i tre quadri che non vengono da alcuno contestati a Zorzi di Castelfranco, cioè quello



(*Fot. Anderson*). Cristo con la Croce — VENEZIA - *Chiesa di S. Rocco*

della galleria Giovanelli a Venezia, il secondo nel Belvedere a Vienna e la pala di Castelfranco. Nel quadro della galleria Giovanelli si vede a sinistra un uomo giovane appoggiato ad una asta, dietro di lui il basamento di una fabbrica cospicua antica con due tronchi di colonne, ma tutto sproporzionatamente piccolo, poi un fabbricato con archi, ma murati, in fondo; un corso d'acqua ed un ponte in mezzo; a sinistra una donna nuda seduta sull'erba, il panno con cui potrebbe coprirsi, gira invece intorno a lei partendo da una spalla ed uscendo sotto di lei; un bambino poppante che da parecchio tempo si regge in piedi da sè, le sta vicino; un raggio di candida luce inonda le fabbriche poco distanti e distanti e dietro di queste da un cielo coperto di scurissime nubi scoppia la folgore. Cosa significa tutta questa matassa complicata, nessuno sa. Marcantonio Michiel vide questo quadro nel 1530 in casa di Missier Chabriel Vendramin e scrisse: " El paesetto in tela cun la tempesta, cun la cingana et soldato fo de mano de Zorzi da Castelfrancho " (1). Il soldato senza armi e la zingara che va per il mondo nuda sono certamente parti del cervello di Michiel, Dio sa cosa volesse simboleggiare Zorzi nel quadro. Più tardi si disse che Zorzi aveva rappresentato in questo quadro la sua famiglia. Non bastava che lo facessero nascere da un connubio illegittimo, gli diedero il nome di una famiglia a cui non appartenne mai, poi una famiglia propria ed in ultimo fecero trasportare il morto dalla peste asiatica nel luogo nativo. Quanti nomi non ebbero il giovane con la carta e con i compassi, l'uomo col turbante ed il vecchio col panno che cade dalla testa sulle spalle nel quadro del Belvedere a Vienna? Michiel che li vide nel 1525 in casa de M. Taddeo Contarino, li chiamò: " 3 phylosophi nel paese, dui ritti et uno sentado che contempla gli raggii solari cun quel saxo finto cusi mirabilmente ". I tre filosofi divennero col tempo Caldei, quantunque due non portassero costume orientale astrologi, matematici, astronomi, ecc. In questo quadro

(1) Le citazioni sono desunte dalla terza edizione delle *Notizie* ecc. pubblicata dal D. Frimmel a Vienna nel 1896, la meglio trascritta dall'originale.

Zorzi fece crescere sui tronchi dei due alberi, fra cui si apre il paesaggio, dei mazzi d'erba in lunghi fili in modo che si possono contarli. Ed il quadro di Castelfranco con il paesaggio che si leva a grande distanza dietro il trono e la cortina che lo serra da ambe le parti? Insomma stranezza in tutto e dappertutto in chi voleva far vedere al mondo che cosa fosse vera arte. In quanto al disegno sembra che Zorzi non godesse fama di essere molto corretto, altrimenti Isabella d'Este marchesa di Mantova non avrebbe raccomandato a Taddeo Albano, suo agente a Venezia, di farsi accompagnare da una persona che conosceva il disegno per comperarle una *Notte* di Zorzi da Castelfranco.

Avvertite le caratteristiche giorgionesche, non vidi ora di poter consultare i cataloghi di Michiel, e trovai che notò nel 1532 in casa di M. Andrea di Oddoni: " El San Hieronimo nudo che siede nel deserto al lume della luna fu de mano de . . . ritratto da una tela de Zorzi da Castelfranco „. Michiel vide dunque in casa Oddoni la copia di un S. Girolamo al chiaro di luna, tratta da un artista a lui ignoto da un originale di Zorzi da Castelfranco, non dice o non seppe chi possedeva l'originale.

(Fot. Anderson).
Col tempo – VENEZIA - *RR. Gallerie.*

In altro caso cita i nomi dei possessori dell'originale e della copia, caso che fa vedere da una parte in quanto pregio si tenessero già pochi anni dopo la morte di Zorzi i suoi originali e come dall'altra parte i ricchi di quel tempo non si peritavano di commettere frodi e truffe per averli. Michiel scrive dunque che nel 1532 M. Antonio Pasqualin aveva: " La testa del gargione che tiene in mano la frezza, fu de man de Zorzi da Castelfranco, havuta da M. Zuan Ram, della quale esso M. Zuan ne ha un ritratto, benchè egli crede che sii il proprio „. Vuol dire che Giovanni Ram possedeva il busto di un garzone che teneva una freccia in mano, dipinto da Zorzi da Castelfranco, ma alla sua insaputa era stata fatta una copia che fu lasciata a lui e lui la credette l'originale, mentre questo era emigrato e si trovava fra i quadri di M. Antonio Pasqualin. Successe inoltre che dopo la morte di Zorzi, Zorzo o Zorzon i detentori di originali di lui, meglio o peggio disegnati che fossero, non volevano privarsene ad alcun prezzo, come si può rilevare dalla risposta di Taddeo Albano alla citata lettera di Isabella d'Este-Gonzaga. È naturale che certi amatori a cui piacevano i soggetti e che non volevano o potevano ricorrere all'inganno di M. Pasqualin dovessero accontentarsi di copie come quella di Oddoni od il così detto Buffone nella galleria Estense a Modena, però mutilato e maltrattato. L'originale intero e completo di Zorzi da Castelfranco munito della sua sigla *Z* (Zorzi) trovasi in Germania. Il pittore volle esprimervi il maligno ed il buon genio e nessuno lo indovinerebbe, se non avesse scritto sopra un cartello: *Sic Genius* (convertito nella copia in *Gienius*). Rivestì il cattivo genio di forme umane e lo rappresentò seduto all'ombra di due alberi con strano fogliame e la strana erba del quadro di Vienna; il viso potrebbe essere di uomo e di donna, capelli neri e lunghi come quelli dei bravi del Manzoni; porta in testa un panno ornato di un medaglioncino d'oro, che reca la donna che salvò Mosè dalle acque del Nilo. Con mordente ironia il buono è rappresentato da una bestia, dalla bestia più buona e più stupida del mondo, la pecora. Il dialetto veneziano ha subito poche variazioni dal cinquecento in poi e chi sà che già al tempo di Zorzi non esistesse il proverbio: Chi xe 3 volte bon, xe..... un imbecille. L'espressione del genio maligno nell'originale è indescrivibile e rivela tutta la nequizia della razza umana. L'occhio che fu forato da perfida mano terrorizza, la bocca contratta a sardonico sorriso ha la smorfia mantegnesca. L'espressione del buon genio o della pecora mostra stupida rassegnazione. Se Zorzi avesse letto Fichte non poteva far meglio. La copia nella galleria Estense è una caricatura degna del nome che porta. Sotto la figura ed il paesaggio corre nell'originale una larga fascia nera, la quale avrebbe offerto ampio spazio ad una anche lunga iscrizione, ma a chi praticava la vera arte era vietato di fare ciò che avrebbe fatto qualunque altro e così un gran cartello quadrato con l'indicazione del soggetto e la sigla sotto fu posto senza appoggio alcuno vicino alla pecora.

Data dunque la notizia del Michiel, non volli rassegnarmi a fare la figura di M. Ram, e malgrado le caratteristiche suaccennate andare all'imo. E qui cadranno in acconcio le parole di Ivan Lermolieff (Giovanni Morelli) che traduco dalla prima edizione tedesca del suo libro: *Le opere di maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino.*

Il maggior numero dei quadri per non dire tutti che dai buoni tempi sono pervenuti sino a noi, sono stati soggetti ai più svariati ristauri che nel maggior numero dei casi equivalevano ad un martirio, e chi crede di trovare in un tal quadro il volto di un maestro ha il più delle volte innanzi agli occhi soltanto la maschera nera con cui il ristauratore ha creduto bene di coprirlo oppure un viso scorticato e del tutto sfigurato. *Come si può in tale stato di cose riconoscere ancora con sicurezza nella rovina la mano del maestro e come si sarà capaci di distinguere un originale da una copia?* Soltanto *l'accurata osservazione delle forme del corpo umano particolari al maestro può condurre ad un risultato pratico.*

La dimostrazione con tale studio è simile alla matematica e non può essere fatta dal primo venuto, ma è frutto di profonda osservazione. Quantunque Giovanni Morelli abbia fatto qualche studio intorno a Zorzi da Castelfranco ed indichi come suoi particolari gli occhi alquanto vicini al naso, la mano con l'indice steso, il paesaggio poetico con alberi a fusto altissimo, la striscia di viva luce

sulle fabbriche, anche questi particolari insieme a qualcuno dei sopraindicati possono essere riprodotti da un copista, come lo dimostra la copia del quadro della galleria Giovanelli nella galleria Schack di Monaco di Baviera, eseguita dal pittore Wolf che vive ancora a Venezia.

Sorprende quindi che il Morelli, che con ragione dava tanta importanza alla forma della mano e dell'orecchia e che ogni pittore antico faceva con particolare sua maniera, non abbia steso il suo studio a queste membra come le soleva fare Zorzi da Castelfranco, studio che è di massima importanza per questo artista. E si, fra i quadri che Morelli considera come opere autentiche di Zorzi, figurano le così dette *Tre età dell'uomo* nel palazzo Pitti a Firenze, già attribuite a Lorenzo Lotto ed assegnate con ragione dal Morelli al loro vero autore Zorzi da Castelfranco. Già Crowe e Cavalcaselle osservarono nelle note alla vita di Lorenzo Lotto nella *New History of Painting in Northern Italy* che la carnagione in questo quadro era molto ridipinta, che *la testa meglio conservata, quella dell'uomo con la barba grigia* a destra era *trattata nel modo giorgionesco*, modellata con colore di corpo forte, finita

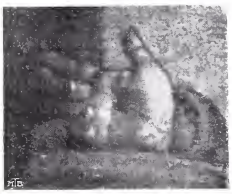
TIZIANO — Testa ed orecchia.

eccellentemente. Anche Morelli trovò che il quadro era coperto da ridipinto e la testa del ragazzo che tiene in mano il foglio con le note della musica tanto magnifica ed affatto giorgionesca, che lui osava di ascrivere questo quadro a Giorgione senza altri documenti. Avrebbe però giovato maggiormente alla scienza se si fosse valso del documento che presentava il metodo sperimentale da lui iniziato, riproducendo l'orecchia del vecchio e la mano con l'indice steso dell'uomo a destra, forme che dal ristauratore non furono certamente alterate. Ora se mettiamo a confronto la mano di S. Girolamo con quella dell'uomo a destra (1), e l'orecchia con quella del vecchio a sinistra bisognerà confessare che le forme sono simili e che i due quadri sono per conseguenza del medesimo autore.

Forse ancora meglio si presta per il confronto con il S. Girolamo la figura del giudeo, come lo chiama Vasari, che trascina Cristo nel notissimo quadro di Cristo che porta la Croce nella chiesa di S. Rocco a Venezia. Provai già estesamente in un mio articolo pubblicato nell'" *Arte e Storia* " che l'autore non era Tiziano, ma Zorzi da Castelfranco o Giorgione. Ripeterò in succinto le due prove a cui posso aggiungere nella " *Rassegna* " la terza cioè la forma dell'orecchia e della mano, nonchè quanto scrissero Crowe e Cavalcaselle nella vita di Giorgione intorno a questo quadro.

(1) Così pure con la mano del cavaliere di Malta nella galleria degli Uffizi a Firenze.

La prima è che Michiel constata, che nel 1532 il più volte citato M. Antonio Pasqualin aveva: " La testa de S. Jacomo cun el bordon fu de man de Zorzi da Castelfrancho ouer de qualche suo discepulo, ritratto dal Christo di S. Rocho ". È evidente che se Michiel non avesse saputo positivamente che il Cristo di S. Rocco era di Zorzi da Castelfranco, non avrebbe detto che il S. Giacomo del Pasqualin tratto dalla testa di Cristo era opera del Zorzi da Castelfranco o di un suo discepolo, non credendo che il maestro con la sua fervida fantasia creatrice avesse fatto una copia. La seconda prova era la confutazione del Vasari col Vasari stesso. Come è noto, il Vasari nella vita di Giorgione nota, che aveva dipinto questo quadro per la vendita, che col tempo venne nella chiesa di S. Rocco. Nella vita di Tiziano non si ricorda di quanto aveva scritto nella vita di Giorgione e dice invece che Tiziano aveva dipinto il Cristo espressamente per questa chiesa dopo aver dipinto una serie di quadri, fra i quali l'*Ecce homo*, ora nelle gallerie di Vienna, con l'anno 1543. Il Vasari aggiunge che molti hanno creduto sia di mano di Giorgione e che ha avuto di limosine più scudi che non hanno guadagnato in tutta la loro vita Tiziano e Giorgione. Sarebbe stato mai possibile che Tiziano giunto all'età di 66 anni avesse fatto tanto regresso e fosse tornato allo stile, in cui eseguì a Padova gli affreschi nella scuola di S. Antonio ed in quella dei Carmini? Come terza prova addurrò la differenza della mano e dell'orecchia di Tiziano, tratte dal suo quadro in cui rappresenta la famiglia dei Pesaro nella chiesa dei Frari. Crowe e Cavalcaselle trovano nella parte della superficie di questo quadro che non ha sofferto dai sfregamenti ed è restata in uno stato di discreta conservazione un trattamento tutto affine a quello di Giorgione e sopra tutto il suo tipo ed il suo sentimento fine per la natura ecc. e concludono: Se dopo tali impressioni si può sottomettersi solamente con riluttanza alle asserzioni del più vecchio mallevadore, resta sempre possibile che Tiziano si sia ap-



TIZIANO — Mano col particolare notato da G. Morelli.

(Fot. Anderson).

TORBIDO. Ritratto (MILANO *R. Pinacoteca di Brera*).

propriata la maniera di Giorgione sino all'inganno. Il timore dalla falsa opinione dei più condusse Crowe e Cavalcaselle a questo paradosso, e si, un paio di pagine prima

citano Michiel, l'anonimo del Morelli, in appoggio di quanto scrissero relativamente ai quadri ora nelle gallerie Giovanelli e del Belvedere. È il caso del: Molti leggono e chi legge? Il Morelli non si occupò minimamente di questo quadro. Anche a Venezia si trovò qualche testardo che malgrado le prove più palmari asserì che sarebbe stato meglio di lasciare questo quadro a Tiziano.

Confrontando il S. Girolamo con il giudeo, troveremo la somiglianza del nudo, specialmente del braccio, l'incassatura dell'occhio, l'orecchia e la mano.

Resta ancora la vecchia col cartello CoL TeMPo nelle gallerie di Venezia. Il cartello scritto così stranamente è applicato altrettanto stranamente come nel *Genius*. Anche questo quadro recava una volta l'iniziale Z come l'altro ma fu rasa non comprendendosi la ragione di quella lettera. Le pieghe dello scialle ricordano quelle del panno della donna nel quadro della galleria Giovanelli, le pieghe dell'abito quelle della Madonna di Castelfranco, la piega della camicia quella della camicia del giovane che parla con l'altro con il liuto nel così detto " *Concerto* " al Louvre, alla striscia nera sotto il *Genius* è sostituito una specie di cornice di poggiuolo coperto di panno verde. Il viso presenta delle analogie con quello del vecchio nelle *Tre età dell'uomo* a Pitti, per la mano e l'orecchia quelle con il giudeo. Prima del 1888 figurava questo quadro nel catalogo delle gallerie come eseguito nella maniera di Giorgione, ora va sotto il nome di Torbido. Per mostrare la differenza faremo seguire la riproduzione della testa e della mano di un ritratto autentico del Torbido nella R. Pinacoteca di Brera di Milano.

Torbido — Mano.

Siccome non fu possibile di avere una riproduzione dell'orecchia del Torbido, osserverò soltanto, che se la Vecchia è del Torbido, anche i quadri del Palazzo Pitti e della chiesa di S. Rocco avranno la medesima paternità.

Il S. Girolamo ha sofferto poi alquanto da passati ristauri ed appartiene ora al Sig. G. C. Drog a Venezia.

Antonio della Rovere.

Ancora sul tessuto di Modena

A proposito di una recensione (1).

I lettori della *Rassegna* ricorderanno che noi pubblicammo un articolo (luglio 1902) su questo interessante cimelio, che il caso fece rinvenire non in un solaio, ma frammisto a sacre reliquie lasciate in dimenticanza nelle stanze addette agli uffici del Curato della Chiesa.

Considerato attentamente questo prezioso avanzo di stoffa finissima di seta contesta d'oro ci parve troppo leggera, troppo fragile per supporre fosse uno scampolo di tessuto destinato ad indumento sacerdotale e ci inducemmo a giudicarlo un frammento di quei ricchi tessuti di cui si faceva uso, come ricorda la storia, onde avvolgere ossa di martiri, e infatti, come abbiamo detto, in mezzo a queste venne rinvenuto.

E ricordammo che fino dai primi secoli della Chiesa le più pompose stoffe, i veli più trasparenti, di cui usavano abbigliarsi le ricche dame pagane, venivano invece acquistate da quelle che s'erano convertite alla nuova religione , anche per consiglio dei Padri della Chiesa, onde onorare, avvolgere i corpi dei martiri entro i sepolcri, o a venerazione delle reliquie, quando disotterrate dalle catacombe, se ne inviavano in dono alle chiese lontane, quali *beneficia* o *sanctuaria*, come riporta il Grisar, parlando specialmente del tempo di Pasquale I. an. 817-824.

Nel tesoro dell'Abbazia di Nonantola fra gli oggetti bizantini dell' VIII e IX secolo si conserva un'urna circondata da cristalli, chiusa da sigilli, contenente ossa di S. Stefano coperte da un velo finissimo di seta probabilmente provenienza romana. Ed oggi ci giunge la notizia, che nel *Sancta Sanctorum* alla Scala Santa in Roma si rinvennero in una cassa di cipresso dell' ottavo secolo parecchie reliquie avvolte in stoffe preziose.

A definire col nome proprio l'uso di queste stoffe credemmo fosse indicata la voce greca *endothis*, come generica, significante *involucro*, voce più volte riportata dallo storico Agnello nella vita di Massimiano I Arcivescovo di Ravenna, (869) *endothis bissinam* ossia di bisso, stoffa leggerissima.

Superfluo sarà poi ripetere le ragioni che ci indussero a definire questo nostro tessuto un *holoverum blattea aureo textile bizantheo* ossia tessuto bizantino di seta chermisina (*blattea* o *coccinea*) contesta d'oro, e lo dicemmo un prodotto della grande arte bizantina, perchè Anastasio bibliotecario nelle vite dei Romani Pontefici e nella sua storia dell'ottavo concilio di Costantinopoli an. 869 parla sempre di stoffe *greche bizantine*. Anastasio, che visse a quei tempi, fu considerato quale storico della più grande autorità dal Muratori, dal Labbe e dai moderni quali l'Herzberg, il Racinet, il Martigny, il Duchesne, lo Schlumberger, il Müntz ecc.

A questo nostro studio la Signora Isabella Errera di Bruxelles ha fatto recentemente una recensione — *Rassegna d'Arte* dell'aprile scorso pag. 59 — della quale le siamo gratissimi e perchè da ciò ridonda maggior pregio a questo cimelio, ornamento del nostro civico Museo e per gli appunti coi quali con una critica colta e garbata oppugna in qualche parte la nostra illustrazione. Ci compiacciamo con questa brava signora, che si è dedicata con tanta passione a questi studi, ma siamo certi che vorrà permetterci qualche breve osservazione.

Essa comincia col giudicare questa stoffa di genere *tapisserie*, ossia a punto d'arazzo. Non possiamo essere del suo avviso e ne daremo le ragioni più avanti.

Passando al secondo appunto, la Signora è di parere che sia araba, anzichè bizantina.

Gli Arabi furono fino dalla più remota antichità negozianti e guerrieri. Dagli arabi discesero i Saraceni — *Schàracas* è voce araba significante l'alzata del sole, come chi dicesse *arabo* sinonimo di *orientale*. In arte subirono l'influenza dei popoli conquistati, fra quali i Sassanidi, e infatti gli Arabi si servirono delle fabbriche persiane, tanto che oggi ancora l'arte araba ne svela il carattere. Conveniamo coi moderni scrittori che non sia sempre facile il distinguere le stoffe saracene dalle bizantine, avendo alcune volte simboli, *ispirazioni* che si confondono. E forse la miglior guida dovrà trovarsi esaminando monumenti, mosaici, avori, miniature, perchè allora toccheremo con mano avere i bizantini caratteristiche tutte speciali, come per esempio, le frequenti punteggiature e piccoli scacchi che non ri-

(1) Vedi *Rassegna* d'aprile scorso.

cordiamo di avere trovato negli adornamenti delle stoffe arabe o saracene, e che non mancano certamente nel tessuto modenese.

L' egregia Signora viene a parlare di stoffe trovate nelle tombe egiziane, anteriori all'epoca copta, che portano in alcune parti ornamenti a punto d'arazzo, e le pare di scorgere anche nella stoffa modenese la stessa particolarità.

Che il punto d'arazzo ovvero ad alto liccio, sia antichissimo, nessuno dubita; v' è persino chi crede che questo punto, dai Greci chiamata *peristromata* ,fosse conosciuto dagli Egizi all'epoca dei Faraoni. La stoffa modenese avrebbe accessori che si possono credere punto ad alto liccio, ma per ciò solo non crediamo possa definirsi « fatto ad arazzo » perchè questo punto sarebbe nell'opera, mentre il fondo della stoffa evidentemente è fatto a tela ed é sempre il fondo e non l'opera che dà il nome al tessuto. Nel nostro la trama è di filo d'oro ed è visibile; se fosse a traliccio, o ad alto o basso liccio, non si vedrebbe, come non si vede negli arazzi. Forze l'orditura ha tratto in inganno, perchè il filo d'oro è grosso ed equivale al traliccio, mentre l'orditura è di filo di seta.

Passando all'ultimo appunto che si riferisce all'epoca del nostro tessuto, ricorderemo come, avendo confrontato il tipo iconografico dell'immagine che si vede nella nostra stoffa con alcune figure nelle miniature del Pontificale di Landolfo, riportate dal Wilpert, dovemmo riconoscere esservi una grande somiglianza e quindi la giudicammo del X secolo. Ciò è posto in dubbio dalla Sig. Errera, che propenderebbe a giudicarla fra il X e l'XI secolo, avendo scoperto analogie fra la nostra stoffa e gli smalti " *bizantini* „ di quell'epoca, come pure coi tessuti di Tongres e del Museo di Bruxelles. Ma dopo tutto la differenza di epoca non è grande, trattandosi di un oggetto di tanta antichità.

L. A. Gandini.

Corrieri Artistici

PIACENZA.

Nella Rassegna del Giugno 1901 l'amico nostro Giulio Ferrari dava resoconto di una tavoletta rinvenuta al Collegio Alberoni di Piacenza, un *Cristo alla colonna* di Antonello da Messina colla scritta - *1475 Antonellus Messaneus me pinxit.*

Di questa gemma che ornerà il nuovo Museo Piacentino così parla il Ferrari in una sua memoria che fra breve uscirà in ricchissima edizione (Milano Tipografia Umberto Allegretti): trattando pure del tondo botticelliano di Piacenza, del quale la Rassegna ha fatto cenno con illustrazioni nel precedente numero:

" La impressionante, figura dall'indimenticabile sguardo, che emerge dal solito davanzale che Antonello spesso ripete e nel quale è dipinto il cartellino spiegato colla scritta citata, ha reclinata leggermente la testa verso la spalla destra, la bocca leggermente contratta. Dalla fronte e dagli occhi divini colano lacrime e stille di sangue sulle gote, sulle spalle, sul petto, rese con quella potenza di verismo propria dell'autore.

Non è possibile descrivere il magistero d'arte col quale è condotta questa figura.

Vi è una felice fusione di larghezza di modellato e di sorprendente finitezza di particolari: sapientemente resi sono i muscoli delle spalle e del torace, mentre minimi dettagli hanno la precisione fotografica.

Che dire del sentimento? Quanti dotti e profani d'arte hanno visto il forte dipinto sono rimasti affascinati da quello sguardo che penetra e fa pensare. Vi è scolpito così grande e calmo dolore che, a mio avviso, fa di questa tavola uno dei capolavori dell'arte italiana. E' difficile rinvenire in altra pittura antica più intenso verismo ed idealità maggiore.

La cornice a questa tavola essendo disdicevole affatto, la Commissione dell'Alberoniano ha ordinato che ne sia esposta altra che sta compiendo il valente Gioacchino Corsi di Siena.

Le ricerche fatte dai Padri della Missione del Collegio Alberoniano non hanno dato indizio alcuno sulla provenienza di questa rara pittura.

Museo di Piacenza: *Cristo alla colonna* d'Antonello di Messina.

Che sia stata acquistata dal Cardinale intento a rendere ricco il suo Istituto anche con una collezione artistica non par dubbio.

Grande signore come era il Cardinale, raccolse assieme di arazzi e qualche stampa, quadri con buon eclettismo: soggetti sacri e profani, preziose tavolette tedesche e fiamminghe del XV secolo, tele di scuola romana e bolognese del XVII e XVIII secolo, scene pastorali del Castiglione, un Pannini carissimo, paesaggi, fiori, architetture. Uomo navigato, da umili condizioni salito a padroneggiare sovrani, del grande signore ebbe le movenze e i gusti; e le ricchezze accumulate profuse saviamente per l'istruzione del clero e per la beneficenza, erigendo a sè stesso, meglio che colle arti diplomatiche, un monumento imperituro, segno grandioso del suo affetto al natio paese.

Gli odierni amministratori del Collegio Alberoni cedendo in deposito al patrio museo le loro ricchezze d'arte, fra le quali prima questa inarrivabile tavola d'Antonello, compiono azione degna dello spirito illuminato del Cardinale e rendono veramente interessante la nascente istituzione piacentina.

Senza il largo contributo Alberoniano il Museo piacentino non avrebbe assunto quell'importanza che ora ha preso. E' stato così possibile dare all'Italia e ai suoi numerosi ammiratori stranieri una nuova insigne raccolta d'arte dove brilleranno invidiati i due capolavori dei quali ho fatto cenno.

Bibliografia

= **Gustavo Ludwig.** *La cosidetta Madonna del Lago* negli Uffizi, Allegoria Religiosa (dalle *R. Raccolte Artistiche prussiane*, 1902. Fasc. III-IV).

In questo studio Gustavo Ludwig confronta il quadro seducente e enigmatico che col titolo di *Madonna del Lago* fu a lungo e a torto attribuito al Basaiti e ora porta il nome di Giovanni Bellini, col contenuto di un poemetto di quel Guillaume Deguilleville che fiorì in Francia nella prima metà del secolo XIV. Il poemetto che si intitola *Pèlerinage de l'âme* si trova ancora manoscritto e ornato di miniature, qualche volta bellissime, sparso nelle varie biblioteche europee in una settantina di esemplari, il che induce il Ludwig a credere che, ancora un secolo dopo scritto, fosse assai popolare anche presso i Veneziani che colla lingua francese avevano grande dimestichezza.

Il poemetto del monaco Cistercense non è che una di quelle molte allegorie mistiche, prolisse, rudimentali, irte di personificazioni e di simboli astrusi e puerili che incontrarono tanto favore nel Medio Evo, e racconta il viaggio che il nostro monaco fa, in sogno e sotto l'egida di un angelo, attraverso i tre regni della morte.

Come Dante, il quadro secondo il Ludwig rappresenterebbe una scena animata e piacevole di quel Purgatorio. La bella terrazza dal pavimento marmoreo sarebbe il Paradiso Terrestre, nel centro dove due lunghe lastre oscure si attraversano formando croce si eleva un alberello, un melo, coi frutti del quale i putti si trastullano. Nel poemetto si racconta infatti come le anime purganti prese dalla noia si divertano coi frutti di quel melo, il qual melo mistico significando Cristo, tal giuoco delle anime simboleggia il loro ritorno a Cristo che solo le conforta. Ma troppo lungo sarebbe il seguir il nostro autore nei sottili paralleli che fa tra il poema colle miniature che ne illustrano variamente i vari esemplari e il quadro. Rimandiamo coloro cui più particolarmente interessa il curioso problema, alla bella edizione illustrata con finezza e con ricchezza singolari e ci accontentiamo qui di dare in succinto la nuova interpretazione dei vari personaggi. La Madonna in trono rappresenta la verginità; la regina la

dame en fres semblant
qui justice estait nommée;

e la figura moderna collo scialle nero che sta a lato della Madonna, sarebbe messa lì a figurare una delle Sante Donne che la aiutarono nel dolore. Le quattro figure maschili sarebbero i quattro Santi: di cui il pellegrino Guillaume parla nel suo Purgatorio, che il Bellini interpreta a suo modo nel poema e il Ludwig del parinel quadro. Accanto alla porta, che è un cancelletto, nella sua qualità di portinaio sta S. Pietro, riconoscibile all'età e alla faccia: mancano le chiavi (ma il cancelletto è aperto!) — S. Paolo si riconosce alla spada, chè rivolta alle donne perchè la spada è anche attributo della Giustizia. Così i due santi che nel poema proteggono l'anima del monaco francese, sono due santi suoi compatrioti: S. Bartolomeo e S. Dionigi, mentre nel quadro veneziano esse si mutano in S. Giobbe e S. Sebastiano particolarmente venerati a Venezia.

In tal modo ogni particolare del quadro Belliniano trova in questo studio accurato, sottile, amoroso, la sua spiegazione, e è dopo aver seguito con interesse, con ammirazione, spesso con persuasione il dotto ricercatore, si torna con diletto infinito al leggiadrissimo quadro che, se il Ludwig ha ragione, rappresenta un Purgatorio paradisiaco.

= *Monographien des Kunstgewerbes* herausgegeben von **I. L. Sponsel.** IX **Cornelius von Fabriczy,** Medailles des italienischen Renaissance. IV **Herman Lüer,** Technik der Bronzeplastik (Zweites Tausend). Leipzig. Hermann Seemann Nachfolger.

Colla breve notizia che offro sui due scritti suindicati vorrei chiamare l'attenzione dei lettori della « *Rassegna* » su una serie di monografie artistiche — fra le tante la meno popolare, ma forse la più utile — che hanno lo scopo di fornire agli studiosi le cognizioni necessarie sulle differenti tecniche artistiche ed industriali. Nello studio del Fabriczy, *Sulle medaglie italiane del Rinascimento* la spiegazione del procedimento tecnico non occupa che una piccola parte, lasciando all'autore lo spazio di esporre distesamente lo svolgimento dell'arte delle medaglie dai suoi principi nel quattrocento sin alla fine del cinquecento. Per illustrare le differenti scuole italiane e per caratterizzare con poche parole chiare e precise i tanti maestri grandi e minori, i quali hanno esercitato quest'arte prediletta dalla rinascenza italiana, l'autore, critico sagace e conoscitore profondo, può valersi non soltanto delle sue vastissime cognizioni della letteratura e dei monumenti, ma anche delle proprie ricerche, alle quali si è dedicato con fervore per molti anni. Il libro sarà tanto istruttivo quanto dilettevole per chi lo legge e per chi osserva le 181 riproduzioni delle più belle ed interessanti medaglie italiane.

Il libro del Lüer *Sulla tecnica della plastica in bronzo* invece è dedicato esclusivamente allo studio delle differenti tecniche usate per la lavorazione di questo metallo nobile. Nella prima parte l'autore spiega il metodo della fusione del bronzo in generale, le costruzioni delle fornaci ecc., nella seconda e terza discorre, colla scorta dei trattati antichi e delle notizie autentiche degli artisti stessi, dei procedimenti tecnici della fusione a mezzo di modelli lavorati in cera, e segue lo sviluppo di questa tecnica dal tempo degli Egizii fin al secolo XIX. Vi si esamina l'esecuzione tecnica di un grande numero dei principali monumenti in bronzo e si parla dei più valenti maestri, che hanno diretto la fusione di essi. La quarta parte tratta dell'uso del ferro per la fusione e del metodo moderno del getto del bronzo a mezzo di forme parziali del modello cavate nella rena, sistema adoperato per qualche tempo nel secolo XIX specialmente nelle fonderie della Germania e della Francia, ma sostituito negli ultimi decenni di nuovo, come si racconta nel capitolo quinto, dall'antica tecnica della fusione a mezzo del modello coperto di uno strato di cera. Seguono notizie sulla fusione dello zinco, sulla tecnica del lavoro tirato a martello e finalmente sulla galvanoplastica. La forma chiara ed attraente, onde è scritto il libro, facilita assai l'intelligenza delle spiegazioni tecniche. Un grande numero di zincotipie serve ad illustrare i metodi e procedimenti del getto o per ricordare al lettore i principali monumenti menzionati dall'autore. P. K.

(La bibliografia continua in copertina).

MENOTTI BASSANI et C. Editori — BIASSONI BATTISTA *responsabile.*

Continuazione della Bibliografia.

La polemica sul restauro della *Madonna degli Alberetti* di Gian Bellino é degenerata in polemica intorno alla raccolta di quadri che il Contarini nel 1838 donava alla città di Venezia, a patto che tutto fosse conservato nell' Accademia di Belle Arti. Ora sembra che il Municipio di Venezia tenda a voler rivendicare detta raccolta, cioé a levarla alle RR. Gallerie per trasferirla nel Museo Civico. **Giulio Cantalamessa** ha scritto intorno a ciò un importantissimo opuscolo *Le mie relazioni col comune di Venezia sul proposito della collezione Contarini*, turgido di documenti e di ragionamenti che Enrico Castelnuovo ha rincalzato d'approvazione nella *Gazzetta di Venezia* e il Ministro Nasi avvalorato d'una preziosa lettera. Ma noi non vogliamo nemmeno riassumere tutto ciò paghi di muovere una sola domanda: E' bello che il comune di Venezia tenti d'alterare o modificare l'integrità e il valore delle RR. Gallerie che formano il vanto della sua città? a noi francamente pare un sogno che una cosa simile possa venire in mente a qualcuno, se non nel caso che serva per arma di guerra; ma allora noi la chiameremmo con Tacito « iniquissima » come tutte le cose che muovono da conflitti e da inasprimenti polemici.

= *Kunst und Künstler* è una nuova Rivista d'arte che si è avanzata con slancio nell'arena artistica. Si pubblica mensilmente (a Berlino, nella casa di Bruno Cassirer), ne sono usciti finora sette fascicoli, stampati ed illustrati con eleganza e gusto. La Rivista che si occupa specialmente di arte moderna, non trascurando però le glorie antiche, tende sopratutto a mettere il pubblico in un contatto più diretto ed intimo cogli artisti e colle loro creazioni e a indurre gli artisti stessi ad aiutare i critici nell'inpretazione delle loro opere e di quelle dei maestri del passato. Il direttore, Professor Emil Heilbut (H. Helferid), critico d'arte di alta competenza è riuscito ad interessare per la sua Rivista non soltanto storici dell'arte dei migliori ma anche alcuni fra i più celebri artisti della Germania. È un punto di vista elevato sopra le attualità, un livello alto di osservazione seria e di critica serena cui mira. Speriamo che possa mantenere le sue promesse, e che la collaborazione fra artisti e scrittori contribuirà anche a farsi intendere meglio tra loro gli uni e gli altri. P. K.

= **Paolo Piccolomini** ha pubblicato e illustrato in occasione di nozze *Due documenti* per la *storia dell'arte senese* (Siena, 1902). Il primo riguarda l'arte musicale, ma il secondo del 1516 contiene il nome del celebre scultore Lorenzo di Mariano detto il Marrina.

= **Luca Beltrami** *(Polifilo)* ha offerto come omaggio al Congresso storico di Roma la pubblicazione dell' inventario della *Guardaroba di Lucrezia Borgia* che si trova nel R. Archivio di Stato di Modena, illustrandolo nell'importante prefazione. E' un prezioso contributo alla storia del costume e dell'arte.

= Finalmente una Società Ferroviaria italiana ha sentito il bisogno di fare un orario artistico che giovi e diletti, a differenza di quegli sconci libretti inferiori a tutti i cataloghi che si stampano al mondo anche dai raccoglitori e venditori di strame. L'orario invernale 1902-1903 delle ferrovie sicule edito a Napoli contiene un elenco dei monumenti siciliani e 53 belle zincotipie. Così il viaggiatore ha un'ottima scorta nella visita delle città ed un ricordo di ciò che ha veduto.

= **V. A. Arullani** ha pubblicato presso la casa Roux e Viarengo (Torino-Roma, 1903) una serie di nuovi saggi col titolo *Pei regni dell'arte e della critica.*

= All'avv. **Demetrio Gramantieri** si deve un altro studio su *Raffaello,* esposto con proprietà, calore e misura sintetica (Pesaro, tip. Federici, 1902).

= **A. G. Spinelli** ha pubblicato *La conservazione dei nostri monumenti e per incidenza della Pieve di Trebbio* estratto dalla *Provincia di Modena* (marzo 1903).

= Buone osservazioni si trovano nell'opuscolo dello stesso **Pasquale Papa** su *L'insegnamento della storia d'arte nei licei* scritto in forma di lettera a I. B. Supino direttore della *Miscellanea d'arte.*

= La *Miscellanea d'arte* dell'aprile 1903 contiene: **Giov. Poggi,** *La chiesa di S. Bartolomeo a Monte Oliveto presso Firenze* e **P. N. Ferri**: *A proposito di un bronzo di Daniele da Volterra.*

= **H. Graeven,** *Antike Schnitzereien aus Elfenbein und Knochen* riprodotte in fotografia. I. Serie; dal N. 1 al N. 80 (Imperiale Istituto Archeologico, Berlino).

E' uscito il catalogo della prima serie di fotografie di intagli in avorio e in osso, eseguite quelle, scelti e studiati questi, per cura di Hans Graeven, e per incarico dell'Istituto archeologico tedesco. Tale lavoro prende le mosse in questa prima serie, colla quale si inizia la pubblicazione, dagli intagli che si trovano nelle raccolte italiane come nel Museo Civico di Bologna, di Brescia, in quello Archeologico di Firenze, nell'Egizio di Torino, nel Nazionale di Napoli, nel Reale di Ravenna; a Roma nel Preistorico, nel Kircheriano, in quello di Villa Giulia, e delle Terme; nelle raccolte private di Orvieto (Museo Faina) di Roma (Augusto Castellani, prof. von Kopf, Marchese Stroganoff) e presso gli antiquari. Questo dotto catalogo ricco di notizie bibliografiche e storiche, dove di ogni oggetto fotografato è data la descrizione e l'interpretazione delle figure con acume e dottrina veramente singolari, serve di annuncio e di programma per la collezione di fotografie che in numero di 80 (13 per 18) saranno pubblicate nel corso dell'estate al prezzo complessivo di 31 marchi. Naturalmente alle riproduzioni vanno uniti ampi commenti e studi e notizie.

= Un altro manuale di *Storia dell'arte* hanno aggiunto ai diversi che possedevamo, **Giulio Natali ed Eugenio Vitelli** (Roux e Viarengo, Torino-Roma, 1903). Il disegno del libro è buono, l'esposizione piana, le illustrazioni abbondanti e chiare. Si nota qua e là qualche menda, che in libri simili, zeppi di notizie, è scusabilissima e che potrà scomparire in nuove edizioni. Qualche esempio: a pag. 297 è detto che il Viti *presumibilmente* studiò sotto il Francia. Ora, questi medesimo lo registrò nelle sue vacchette tra' suoi scolari. — A. p. 301 è detto che il *Cristo Morto* del Mantegna è *giacente in terra;* sta invece sopra un tavolo. — A pag. 304 è detto che il Cima morì dopo il 1517; ora si può specificare che morì nel 1518. — Le notizie che a pag. 309, si dànno sulle decorazioni di Schifanoia sono da rivedere. E' assai dubbio che vi lavorassero lo stesso Tura e Marco Zoppo; è certo che non vi lavorò Lorenzo Costa. — A pagina 311 è detto che il Francia fu scolaro di Marco Zoppo; la vecchia opinione oggi viene esclusa. — A pag. 311 invece di Iacopo d'Ilario *Laschi* è da leggere *Loschi* e le date « 1489-1540 » vanno mutate in « 1425-1504 ». — A pag. 312 è pubblicato come esistente in Berlino un ritratto d'Antonello da Messina che si trova nel Museo Civico di Milano. — A pag. 374 è detto che Leonardo morì nel 1512, mentre morì nel 1519. — A pag. 411 è detto che Pomponio Allegri nacque nel 1500, mentre nacque nel 1521 ecc. L'accenno a questi errori, che certo vanno corretti, non infirma per noi la bontà complessiva del libro.

= **G. La Corte Cailler** ha raccolto interessanti memorie e documenti intorno ad *Andrea Calamech scultore ed architetto del sec. XVI,* discepolo dell' Ammannati e fiorito in Messina (Ivi, tip. D'Amico 1903). Allo stesso studioso si deve una notizia sulle *Pitture già in Casa Arenaprimo* (Archiv. Storico Messinese, anno III).

= **Giulio Ferrari** "*Ricordo della mostra d'arte sacra-Settembre-Ottobre 1902.*„ ill. E' un ottimo catalogo della esposizione tenutasi a Piacenza nell'autunno scorso e che comprendeva eccellenti dipinti e diversi lavori di oreficeria, d'alcuni dei quali già scrivemmo.

= **Giuseppe Gerola** « *Emanuele Zane da Retimo* » *(un pittore bizantino a Venezia).* Estratto dagli Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, lettere ed arti, 1902-3. Tomo LXII, p. II.

= **Guido Suster** « *Di Antonio da Trento e dei suoi chiaroscuri* » (Estratto dall'*Archivio Trentino.* A. XVII, Fasc. I.

= **Salvatore Romano** « Di alcune eccellenti figure in legno scolpite dal trapanese Matera verso il 1700 » (Estratto dall'Archivio Storico Siciliano. N. 3, Anno XXVII, Fasc. III-IV.

Ditta FRANCESCO AIROLDI

Deposito e Vendita: **Via Armorari, 5**

Stabilimento e Studio: **Corso Buenos Ayres** (*già Loreto*) *N. 59.*

Mobili artistici in stile e fantasia: Cornici d'ogni genere (specialità per pittori)

Specchiere, Oggetti diversi d'ornamento di Chiesa, Appartamenti, Teatri, ecc.

ESPORTAZIONE

Assortimento Ricchissimo di Caratteri e Fregi Ultima Novità.

P. Albé & Figlio

Premiata Fonderia Tipografica

Milano

Corso Vigentina N. 50-52

Stabilimento Artistico per le riproduzioni fotomeccaniche.

Impresa di Vendite

A. GENOLINI

6, Via Giulini - MILANO - Via Giulini, 6

VENDITE AL PUBBLICO INCANTO
di Collezioni d'Arte Antica e Moderna
Mobilio di Appartamenti

Esposizione permanente e Vendita all'amichevole
di Antichità e Belle Arti, Monete e Medaglie, Bronzi, Armi, Quadri, Mobili, Arazzi e Stoffe, Vetri Maioliche, Marmi, ecc., ecc.

Le sale dell'Impresa Vendite sono aperte al pubblico tutti i giorni dalle ore 9 alle 17.

KOH-I-NOOR

Matite nere finissime in 16 graduazioni

per Artisti, Ingegneri ed Architetti

Specialità delle premiate Fabbriche di **L. & C. HARDTMUTH**

(Vendonsi nelle principali Cartolerie del Regno)

Esposizione Universale Parigi 1900 GRAND PRIX la più alta onorificenza

BUDWEIS-VIENNA

MICHAEL HUBER FABBRICA COLORI PER ARTI GRAFICHE MILANO DIRETT. **A. BAELZ.**

La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa MICHAEL HUBER

Anno III. - N. 7 Milano: Luglio 1903

RASSEGNA D'ARTE

Commissione Direttiva:

SOLONE AMBROSOLI — GUIDO CAGNOLA — FRANCESCO MALAGUZZI
CORRADO RICCI — G. B. VITTADINI

Sommario:

Le feste artistiche di Milano (*con sei incisioni*). — F. MALAGUZZI VALERI: Butinone e Zenale. — G. B. ROSSI: Della Robbia a Marsiglia (*con due incisioni*). — Archit. D. IULIUS GROESCHEL: La Roccella del Vescovo di Squillace. — GUIDO CAGNOLA: Gli oggetti d'arte nelle chiese. — Corrieri Artistici (*con una incisione*). — Recensione. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:
nel Regno 10 *Lire*
per l'Estero Lire 11.

Direzione e Redazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI E C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

Cronaca.

Roma. — La collezione Orsini.

Il cav. Ortensio Vitalini ha ceduto al municipio di Roma l'intera collezione di suggelli, placchette e medaglie della famiglia Orsini per il prezzo ch'egli sborsò nell'acquistarla, a condizione che la storica raccolta rimanga in quella città e sia conservata ed esposta nel Museo Capitolino.

La collezione Orsini contiene molti pezzi di grande interesse per la storia di Roma del XIV secolo. Tra questi sono alcuni bellissimi sigilli in bronzo, argento e oro che gli Orsini ebbero dal XIV al XIX secolo; varie placchette che ricordano i fasti di quella storica famiglia; parecchie medaglie, alcune riprodotte nella grande opera del Mazzucchelli come uniche, coi ritratti di Nicola Orsini, che fu grande capitano e condottiero; di Raynaldo, arcivescovo di Firenze; di Poncello, senatore di Roma, che concluse la pace con la Casa Colonna per mezzo di Papa Giulio II, nell'Agosto del 1511.

Questo fatto è inoltre riportato da varie medaglie, e specialmente in una che ha, nel diritto, il ritratto di Poncello Orsini, senatore di Roma, e, nel rovescio, un orso che abbraccia una colonna e la leggenda: « *S. P. Q. R. Concordia, Patriae saluti* ».

Tra le medaglie se ne ammirano del Senato Romano, di Papa Giulio II, di Paolo Giordano II, duca di Bracciano; di Flavio, di Virginio, di Scolastica Orsini, maritata al duca Medici a Firenze, di Isabella figlia di Cosimo I, maritata a Giordano Orsini, e di Claricia Orsini.

Altre ancora furono coniate sotto il pontificato di Benedetto XIII, e non sono di minor valore delle precedenti.

Roma. — Le nuove scoperte al Foro Romano.

L'ottava e nona tomba dell'importantissimo sepolcro preromuleo al Foro Romano, entrambe a inumazione, sono state completamente esplorate. La suppellettile funebre è stata trasportata nell'oratorio medioevale, che funge provvisoriamente da Museo. Essa consiste nelle due casse formate da due tronchi di quercia, ciascuno dei quali tagliati a metà nel senso longitudinale, e scavato internamente conteneva lo scheletro. Sono due piccole bare perchè gli scheletri appartengono a due fanciulli, l'uno, a quel che appare dalla dentizione, di quattro o cinque anni al più, l'altro di età ancor minore.

La tomba del fanciullo maggiore contiene un braccialetto di avorio, ornamenti di metallo e perline di varia pasta in tanto numero, che si può supporre adornassero una veste e che il morticino fosse di sesso femminile. Accanto al tronco furono trovati numerosi vasi con traccie di cibi, di pesci, di uccelli.

Non dissimile à la suppellettile dell'altra tomba.

Tra i vasi sono apparsi alcuni appartenenti al tipo di Argo e dell'Arcipelago, per cui si può scendere fino all'ottavo secolo avanti Cristo. È da notarsi che una delle prime tombe a cremazione trovate nello stesso sepolcreto conteneva una fibula che secondo la cronologia del Montelius, ci conduce al secolo XII.

Quindi l'età del sepolcreto, da quel che è apparso finora, va dal 1100 al 700 avanti l'Era volgare.

Si sta intanto preparando l'esplorazione di altre due tombe, la decima e l'undecima. Il comm. Boni spera di trovarne altre nel piccolo spazio, diventato ora così celebre, tra le fondazioni del tempio di Faustina e la cloaca augustea. Accanto alle tombe il Boni ha riscontrato un *colliculus saepimine consacratus*, nonchè parecchie piccole fosse sacrificali, ove si deponevano il latte, il grano nei *Parentalia* a memoria dei congiunti.

Parigi. — Gli affreschi di Boscoreale venduti a Parigi.

Parigi, in una galleria d'arte vennero recentemente venduti all'incanto gli affreschi provenienti dalla villa pompeiana, detta di Boscoreale, situata presso Pompei e proprietà del deputato italiano De Prisco, il quale aveva rifiutato dal Museo di Berlino la somma di 1,500,000 franchi, perchè sperava di ricavarne di più a Parigi. Ma provò una grande delusione perchè questi affreschi messi all'asta per 1,800,000 fr. non trovarono acquirenti e quindi si dovette procedere alla vendita all'asta in dettaglio, la quale non fu felice neppur essa. Il pezzo più importante venne ritirato senza aver trovato compratori. Salvo una figura venduta per 15,300 franchi gli altri affreschi decorativi vennero pagati appena qualche centinaio di franchi per ciascuno.

Parigi. — L'inchiesta per la tiara di Saitaferne.

Il signor Clermont Gannau ha consegnato al ministro dell'Istruzione Pubblica la sua relazione definitiva circa l'inchiesta da lui fatta a proposito della famosa tiara di Saitaferne. Questo rapporto conferma, appoggiandola con prove sovrabbondanti, le prime conclusioni. E' dimostrato adunque che la famosa tiara è un'opera assolutamente moderna, dovuta al lavoro dell'orefice Rachoumowski. Recentemente Teodoro Reinach aveva lanciata nel *Figaro* l'ipotesi che la tiara fosse in parte antica e in parte moderna, ma questa è una semplice supposizione del Reinach: la relazione del Clermont non l'ammette e assicura che la tiara è completamente falsa.

Tivoli. — Le cascate di Tivoli e di Terni, necessità moderne e ricordi artistici e storici.

Corrado Ricci pubblicò nel *Corriere della Sera* un articolo a proposito della lettera apparsa nel *Times* e consigliante quanti inglesi amano l'Italia ad adoperarsi per evitare la scomparsa delle cascate di Tivoli.

Il Ricci, prende argomento dell'interesse e dallo zelo dimostrato, circa le cascatelle di Tivoli, per registrare altri assai più gravi danni onde le pretese necessità moderne minacciano l'Italia. Il Ricci avverte che esiste un progetto di trazione elettrica nella linea Terni-Aquila che, una volta effettuato, sopprimerebbe interamente, definitivamente. la magnifica cascata di Terni e deplora la scomparsa di altri mirabili ricordi del passato.

Lamenta infine che si siano ornamentate modernamente le bocche del traforo romano del « Furlo » (presso Fossombrone) togliendo ogni solennità allo storico passo.

Il passo del Furlo trovasi sulla grande via Flaminia che allaccia Bologna e Roma: è uno dei più antichi esempi del traforo di montagne, compiuto a forza di scalpello ed è certo il più ardito. Il passaggio è praticato fra altissime giogaie di monti divise da un fiume il Candigliano, che per le assidue frane non ha ancora un letto stabile. Il traforo è lungo 40 metri, alto circa 8, e largo 5 e 57 centimetri.

Vicino al passaggio vedonsi tuttora i ruderi di un antico ponte romano; e una lapide, corrosa dai secoli e dalle intemperie, dalla parte che volgeva a levante, fu posta dal console Vespasiano a ricordo di quella ardimentosa costruzione.

Campi. — Furto di dipinti.

I ladri penetrarono nella chiesa di Limite, presso Campi, e rubarono alcuni quadri antichi, che si dicono di valore, e si appropriarono anche del ciborio. Essi sarebbero penetrati nella chiesa mediante scasso. Il furto è avvenuto circa nella stessa località ove venne trafugato il bassorilievo del Della Robbia.

Norimberga. — Torri in pericolo.

Una parte delle storiche mura dell'antica Norimberga, precipitarono nella sottoposta valle.

Si teme che ugual sorte possa toccare ad altre parti delle mura e alle loro celebri torri.

Che ne dicono quelli che accusano metodicamente l'Italia di lasciar perire i suoi monumenti?

Domodossola. — Una celebre iscrizione romana.

La Mediterranea, assuntrice della Arona-Domodossola, ha provveduto a deviare la strada provinciale presso Vogogna a fine di conservare intatta la famosa iscrizione romana del tempo di Settimio Severo che si trova scolpita in uno scoglio presso la costruenda linea d'accesso al Sempione.

Tutto ciò importerà una forte spesa, ma il famoso ricordo romano illustrato dal Labus, dal Mommsen e dal De Vit rimarrà intatto.

A questo si adoperò l'ispettorato dei monumenti. È lodatissima la deliberazione presa in proposito.

"APOLLON" in 15 gradazioni
Chiedere sempre la Marca di fabbrica
JOHANN FABER - Norimberga.
Matite nere finissime per Artisti, Ingegneri ed Architetti * * * * * * * *
In vendita presso le principali Cartolerie.
(2 martelli incrociati)
Premiato in tutte le Esposizioni.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO III. MILANO - Luglio 1903. N. 7.

Le feste artistiche di Milano

Al Castello Sforzesco.

Il 31 maggio, presenti S. E. il Ministro della P. I. on. Nasi e le autorità cittadine si inaugurò nel Castello Sforzesco la Galleria d'Arte moderna nella gran sala « della Balla » completamente restaurata, ripulita e divisa — per ottenerne il maggior profitto — in due piani mediante una loggia in legno, a linee severe, che dalla parte verso il cortile si protende fino a metà circa della sua larghezza. Sotto la loggia o soppalco hanno trovato posto le opere dei primitivi, a così dire, o classici come si usa chiamarli, con a capo l'Appiani; davanti alla loggia, in appositi scomparti che offrono bensì larga superficie paretale, ma che non angustiano affatto la maestà della sala, stanno gli artisti del periodo di mezzo, i romantici, con a capo l'Hayez; e finalmente sopra la loggia, nell'altra sala che prospetta la corte ducale ed in tre minori locali vicini sono adunati i lavori del periodo recente ed a noi più vicino.

Giov. Antonio Boltraffio - Ritratto di *Girolamo Casio.*

La galleria d'Arte moderna di Milano comprende così la storia di un secolo: un periodo oltremodo fervido ed irrequieto; periodo di audacie, di trasformazioni, di rinnovamenti, di successive conquiste, che s'inizia con forme ed influenze classiche ed arriva alla più completa libertà ed indipendenza da metodi e scuole. E' precisamente seguendo questi criteri, stabilendo questa divisione, quantunque in realtà risulti tutt'altro che precisa e ben determinata, che la nuova galleria milanese venne ordinata a merito speciale dell' Assessore Sinigaglia e di G. B. Vittadini.

Oltre l'ampia sala della Balla la galleria occupa il lungo camerone le cui finestre si aprono di contro alla corte ducale e tre stanze minori alle quali si accede dalla galleria antica passando per la scala esterna — testè ricostrutta — difesa dalla merlatura del muro e che unisce la parte ducale alla torre di Bona di Savoia. Nelle tre stanze minori sono raccolte le opere di De Albertis, di Mosè Bianchi, del Maggiolini — grande artista della tarsia — e una preziosa raccolta di bozzetti acquistata dagli eredi di Elenterio Pagliano e nella quale son rappresentati i maggiori maestri italiani degli ultimi cinquant'anni. Nella sala della Balla furono stesi sei arazzi raffaelleschi concessi in deposito dall'amministrazione del Duomo e che fanno invidiata cornice alle opere di pit-

tura accolte nella sala stessa. Nella sala detta del Tesoro — nella quale attira l'attenzione la n ta figura d'Argo o di Mercurio ascrivibile a Bramante — è raccolto il medagliere e non mancherà, in una saletta apposita, una biblioteca artistica di consultazione. La scultura è rappresentata da opere scelte, se non numerose da Canova e Thorvaldsen al Butti, al Barzaghi, al Troubetzkoy.

In tal modo il visitatore dopo ammirate, nel Castello Sforzesco, le collezioni antiche di scoltura, di pittura, d'arte industriale, passerà nella vicina Rocchetta e completerà la visita con le raccolte moderne. L'inaurazione avvenne con la maggior solennità: pronunciarono discorsi il Ministro della P. Istruzione il Sindaco e l'assessore prof. Giorgio Sinigaglia; le nuove collezioni e i bei locali furono ammiratissimi.

Alla Pinacoteca di Brera.

Su l'inaugurazione delle nuove sale della collezione di quadri antichi nel palazzo braindense amiamo intrattenerci di più perchè questa importante festa dell'arte presenta un'interesse particolare pei nostri lettori, dato il carattere del periodico.

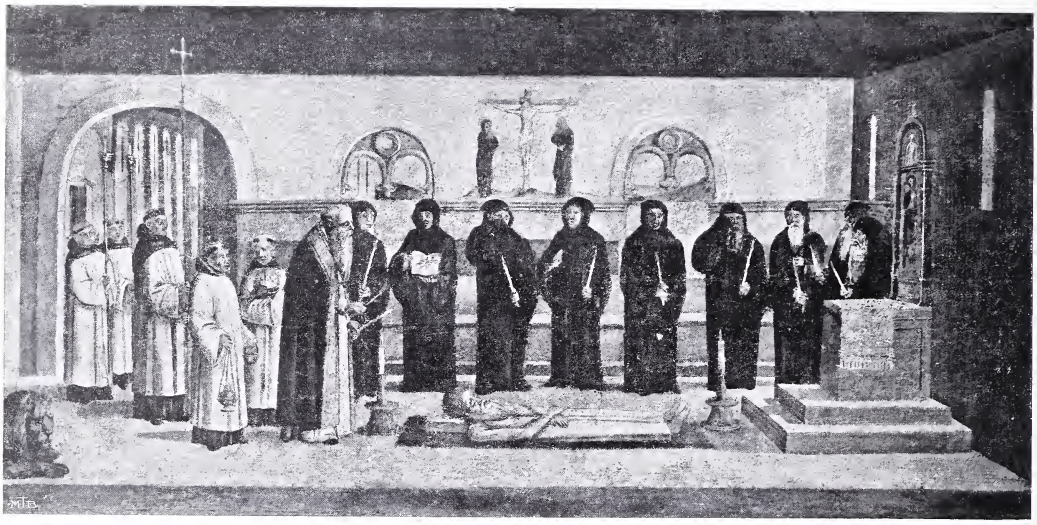
Come è noto la Pinacoteca si è completamente riordinata per cura del direttore Corrado Ricci così che l'istituto, nel suo grande complesso di scuole e di gruppi, risponde alle moderne esigenze dello studio e della critica artistica.

A cominciare dalle nozioni generali, diremo che i locali da sedici che erano, sono divenuti trentacinque cui vanno aggiunti gli uffici, l'archivio fotografico, ricco già di ventimila fotografie a disposizione del pubblico, la *camera oscura* pei fotografi, la stanza di deposito e un'altra di vendita per le copie, l'archivio delle carte relative alla storia della galleria, ecc.

Al riordinamento ha del resto preceduto lo studio dei locali e una conseguente facilitazione dell'*itinerario* dei forestieri, che, dopo un percorso delle 35 sale, ossia di mezzo chilometro, si trovano precisamente all'uscita senza aver più bisogno di ritornare sui loro passi.

Quanto poi all'ordine dei dipinti, esso fu fatto per scuole e per secoli.

Alla sala d'entrata che, come abbiam detto, diventa anche quella d'uscita dopo il giro completo, segue un largo vestibolo lungo più di cinquanta metri, nel quale sono ordinatamente disposti gli affreschi lombardi (un centinaio circa), derivati dal piano regolatore di Milano, ossia dalle molte demolizioni compiutesi nel secolo XIX. Primi si notano gli affreschi del trecento, poi quelli del secolo XV. poi riuniti a gruppi gli affreschi del Foppa, del Bramantino, del Bergognone, di Gaudenzio Ferrari, del Luini e della sua scuola. Si entra quindi nelle grandi sale, cui fanno fianco molte piccole salette per la distribuzione parallela dei dipinti minori. Le sale *venete* sono nove: alcune sono specializzate: le opere di Tiziano, del Lotto, del Mantegna, del Bellini, del Crivelli hanno sedi speciali: una saletta, ad esempio, è consacrata al secolo XVIII e contiene opere di Tiepolo, Piazzetta, Guardi, Bellotto, Zuccarelli, Rosalba Carriera.



Bastiani - Morte di S. Gerolamo - Galleria Brera (*Fot Anderson Roma*).

Poscia nelle scuole dell'Italia superiore, si vede nascere, sorgere, fiorire, e decadere l'arte lombarda in sette sale: le due prime dei pre-leonardeschi (Butinone, Civerchio, i due Bergognone, il Bevilacqua, ecc.), poi le quattro seguenti consacrate alla scuola di Leonardo e che costituiscono una raccolta unica con Cesare da Sesto, il Sodoma, Andrea Solario, il Boltraffio, Gaudenzio, Marco d'Oggiono, il Magni, Gianpietrino, il Conti e molti altri. In questa sezione si trova il *santuario* delle opere del Luini, consistente nella raccolta de' suoi quadri e nella cappella di San Giuseppe già nella chiesa della Pace e che ora si e qui riedificata per rimettere gli affreschi a posto. Tale lavoro, come tutti gli altri per la sistemazione dei locali, fu diretto dall'ufficio regionale dei monumenti, e, per lui, dall'ing. Augusto Brusconi.

Procedendo, segnaleremo la sala dei secentisti lombardi col largo e molteplice sviluppo delle scuole dei Procaccini e dei Crespi.

Seguono le sale emiliane: una dedicata alla scuola di Parma, una alla ferrarese (singolarmente ricca e preziosa), una alla Romagna, coi pittori di Forlì, di Faenza e di Ravenna, due alla scuola eclettica bolognese coi Carracci, Guercino, il Domenichino, Guido, Tiarini, Albani, Gessi, ecc.

Largamente e nobilmente rappresentata è poi l'Italia centrale e in ispecie le Marche e l'Umbria. Solo, in una ricca sala sta lo *Sposalizio* di Raffaello, e soli in un'altra gli affreschi di Bramante. Nelle altre due sale sono disposte le opere di Luca Signorelli, di Nicolò da Foligno, di Giovanni Santi, di Gentile da Fabriano, di Timoteo Viti e di Pier della Francesca.

E procedendo nelle sale si percorre anche, diremo così geograficamente, la produzione artistica italiana, perchè seguono una sala con la scuola romana ed una con la scuola napoletana.

La galleria si chiude con due sale di quadri di maestri stranieri, in ispecie fiamminghi, con mirarabili opere di Rembrandt, Rubens, Van Dyck, Brueghel, Brill, Fyt e molti altri.

Le salette minori si presentano decorosamente, staremmo per dire lussuosamente, tapezzate in stoffa verde cupo che contribuisce all'effetto dei dipinti. Le sale maggiori presentano le pareti dipinte dello stesso colore perchè sarebbe stato men pratico tapezzarle esse pure; le porte son provviste di ricche portiere di velluto verde scuro.

***

Quest'ordine, oltre che giovare ai visitatori pei confronti, aiuta assai il pubblico all'intelligenza di certi caratteri speciali a ciascun tempo e a ciascuna scuola. Di utilità notevole è l'apposizione a ciascun dipinto dei cartellini didattici che indicano il nome e il cognome dell'artista, il paese e le date di nascita e di morte, il soggetto dell'opera, il luogo donde questa deriva e talora altri anche speciali fatti relativi ad essa.

Ma col lavoro di riordinamento d'un tale istituto ha proceduto di conserva, da parte del Ricci, la ricerca di nuove opere mirabili per arte o necessarie alle raccolte le quali sono derivate o per dono o richiamate dalle chiese, cui erano state concesse in deposito o per acquisto.

Basterà dire che nei soli ultimi quattro anni la R. Pinacoteca s'è arricchita di pitture d'Antonio da Pavia, Lazzaro Bastiani, Cima da Conegliano, Piazzetta, Butinone, Solario, Boltraffio, Defendente Ferrari, Anselmi, Dosso, Cosmè Tura, Pacchiarotto, Benozzo Gozzoli, Bramante, Gentile da Fabriano, Viti, Cotignola, Rondinelli, Palmezzano, Pellegrini, Carriera e diversi altri.

Ci piace indicare i nomi di benefattori che in diversi modi hanno giovato alla *nuova* Brera e sono Luigi Cavenaghi, Gustavo Frizzoni, Luca Beltrami, Lodovico Pogliaghi, Aldo Noseda, Guido Cagnola, Benigno Crespi, Achille Cantoni, Filippo Bennati, march. Luigi Crivelli, Antonio Allocchio, Adolfo Riva, Giuseppina Cereda Rovelli, i fratelli Carlo ed Antonio Grandi. Anche la raccolta delle fotografie s'è avvantaggiata di larghi doni, principalissimi quelli di Vittorio Alinari e di Domenico Anderson.

***

All'inaugurazione ufficiale, applauditissimo e in forma smagliante, S. E. il ministro Nasi parlò così:

« La festa dell'arte cominciata ieri nel risorto baluardo medioevale, si compie oggi qui nel palazzo di Brera, che

Gentile da Fabriano - S. Francesco d'Assisi.

ricorda le origini del Regno Italico. Anche qui è una grande parte dell'anima lombarda. In mezzo a tanti capolavori, mentre lo spirito s'innalza nella serena contemplazione della bellezza, c'è in noi qualche cosa che si ridesta, rievocando pensieri, sentimenti e parole, che sembravano smarrite in fondo alla coscienza nostra.

« La Galleria Municipale di arte moderna ci narra le ansie e le aspirazioni del secolo trascorso; la R. Pinacoteca di Brera è immagine vivente degli ideali, che sorrisero nel passato alla fantasia del nostro popolo. E tutte e due ci trasportano col pensiero lungi dai confini della città, perchè sono documenti in cui la vita italiana si compenetra e si completa, perchè da tutte e due si leva quell'insegnamento largo ed universale, che è proprio dell'arte.

« Vero è che la Pinacoteca di Brera fu destinata a rappresentare le scuole artistiche dell'Italia settentrionale, ma essa non fu meno sollecita di ricercare i capolavori delle altre regioni. Dal Crivelli e Gentile da Fabriano a Ercole Roberti ed a Pier della Francesca; dall'austerità del Mantegna alla grazia squisita di Giovanni Bellini e alla ineffabile dolcezza di Raffaello, dalla facilità narra-

trice di Bonifazio Veronese alla grandezza di Bramante, di cui questa Pinacoteca ha gli unici dipinti fin'ora conosciuti, tutte le scuole, tutte le tendenze si possono dire qui rappresentate.

« Ed è questa certamente un'altissima affermazione della comunanza d'origine e di sviluppo delle genti italiche, ma è anche simbolo della potenza suggestiva di Milano, che concilia nelle sue memorie le più varie espressioni della vita.

« Durante il Rinascimento, allorchè tutto lo spirito italiano partecipò alla gioia del nostro sole e del nostro

Gentile da Fabriano - S. Tommaso d'Aquino.

mare, mentre nelle diverse regioni della Penisola sorgevano, come fiori nella spontaneità della natura, i caratteri propri delle diverse scuole, Milano divenne centro del largo movimento che si diffuse per il mondo, e qui pure convennero da ogni parte le anime assetate di luce e di gloria.

« Il veronese Pisanello, il fiorentino Filarete, l'umbro Bramante, il bresciano Foppa, una lunga schiera di uomini geniali, tutti qui trovarono cordiale ospitalità e degno premio alle nobili fatiche: tutti trassero da questo suolo così ricco di energie, nuove ispirazioni per le opere loro immortali.

« Ma singolare titolo di gloria per questa città è aver accolto lo spirito universale di Leonardo, dell'uomo in cui parvero riunite ogni virtù ed ogni prerogativa della individuale perfezione, dell'uomo che potè nella sua parola esprimere il soliloquio di tutta l'umanità. E se la maggior parte delle sue opere andò ad attestare presso i popoli stranieri la potenza del genio nostro, qui, nel refettorio delle Grazie, è rimasta quella in cui più alta splendeva la forza creatrice del pensatore e dell'artista.

« Sono questi i nomi, sono queste le glorie che tornano alla memoria dinanzi alle preziose reliquie conservate fra le mura della città, che due volte, dopo Legnano e dopo Magenta, salutò la grandezza del suo destino rinnovato.

« L'ordinamento per cui ormai tanti capolavori ci appariscono in un ambiente più vivo, è anche una felice applicazione dei nuovi metodi onde si giova la storia delle arti.

« Lo spirito indagatore moderno cerca di seguire, passo per passo, la faticosa evoluzione dell'arte. Dalle forme bizantine, predominanti nel medio evo, a quelle rozze, ma forti e vivaci dell'arte romanica, dalle composizioni drammatiche di Giotto al realismo di Masaccio, fino agli artisti che giunsero a conoscere perfettamente le leggi della prospettiva e della figura, è tutto un processo logico che si ricostituisce ravvicinando forme simili e derivate. Solo allora, quando questo lavorìo di ricostruzione sarà fatto, l'anima potrà coscientemente innalzare un inno di entusiasmo alle nuove vittorie dell'arte.

« Nasce da tutto ciò la necessità di subordinare l'ordinamento di una galleria a criteri strettamente scientifici: riunire le opere di un medesimo tempo, sì che possa anche emergere la loro derivazione da scuole e da artisti diversi, classificarle con metodo così rigoroso, come quello che usano i naturalisti nei loro gabinetti, senza dimenticare le ragioni estetiche: ecco l'ideale. »

Eccellenza!

« Il riordinamento della R. Pinacoteca di Brera è compiuto.

« E' compiuto, per quanto era in me, in ogni sua parte e, se non m'illudo, conforme a ciò che gli studi passati e gli studi odierni m'hanno insegnato. Non credo, infatti, che nessuno metta più in dubbio il vantaggio che deriva a tutti (intendenti o no) dall'ordinamento per scuole e per secoli. Nei diversi tempi e nei diversi luoghi, lo spirito umano si muove con atteggiamenti speciali, che s'avvertono solo, quando ne siano moltiplicati gli esempi. Perciò bisogna agevolarne l'osservazione ai critici e agli storici dell'arte, e la nozione al pubblico.

« Io stesso ho sentito alcuni visitatori di Brera, non dediti di professione ai nostri studi, confessare che, solo in seguito al nuovo ordine, hanno veduto la differenza che passa fra un secolo e l'altro nella pittura. Come potrebbero sfuggire i tratti salienti che, spiritualmente e tecnicamente, separano la maniera dei Veneziani prima del Palma Vecchio, di Giorgione e di Tiziano, dalla maniera che costoro iniziano e che si svolge, per tanti prodigiosi intelletti, sino al Tiepolo?

« Anche l'aver raccolto insieme gli artisti lombardi, che operarono prima o fuor dall'influenza di Leonardo, e quelli che furono affascinati dal suo genio, dimostra, a un tratto, gli elementi nuovi che s'innestarono al sentimento schiettamente lombardo e lo deviarono dal *cammin suo dritto*. Il colorito si cambia come si cambiano le forme, e su tutti i volti si rivede oramai *stereotipato* quel sorriso che un fortunato, o rétore o poeta, chiamò *enigmatico*.

Certo Leonardo tolse alla Lombardia d'avere il suo prodigioso artista sintetico e *definitivo*, che ne raccogliesse gli elementi più belli, più sani, più luminosi per librarsi nella gloria, com'egli li aveva attinti dalla corretta misura toscana, Tiziano dall'opulenza veneziana, Raffaello dalla dolcezza umbra, e Correggio dalla festività emiliana.

« Il vantaggio, offerto dal criterio di tali distinzioni, appariva spesso evidente durante gli ultimi lavori di riordinamento, quando, cioè, per necessità transitorie si dovevano tener (per qualche ora o giorno) dei quadri fuori dal loro posto e dalle loro sale. La diversità di sentimento e di stile costituiva un urto al buon gusto, tale da non sfuggire ai meno profani, a quelli stessi che in passato non s'erano mai, non dico lamentati, ma forse neppure accorti della disarmonia che nasceva dal contatto d'una *Battaglia* del Tiepolo con una *Madonna* del Luino, d'una *Madonna* di Giovanni Bellini con una di Gaudenzio Ferrari, d'una *Maddalena* di Gianpietrino col *Cristo morto* del Mantegna.

« Dunque è appunto il rigore, a così dire, scientifico che guida ed illumina alla considerazione estetica delle opere.

« Amo però subito dichiarare che i passati direttori di gallerie non sono assolutamente rimproverabili d'aver creato o tollerato simili contrasti; un po' perchè in passato a certe distinzioni non si pensava nemmeno; un po' perchè esistevano grosse difficoltà di locali, che oggi soltanto, qui, si sono potute superare mercè la gigantesca opera di restauro del Castello e l'accordo passato con la R. Accademia di Belle Arti.

« Ben altre colpe sarebbero invece da lamentare, anteriori al 1850! Guai grossi derivarono allora dal sacrificare tante opere d'arte al gusto del momento, ciò che significa all'intolleranza. Allora fra i seicento quadri sparsi per le chiese di tutta Lombardia s'inclusero dipinti sino di Luca Signorelli, del Tintoretto e del Cima da Conegliano, che dal valente mio predecessore e da me si sono pur dovuti richiamare, non sempre senza conflitto, nè senza lo sconforto di vederli ridotti in miserevole stato.

« Ed esistono forse tutti ancora?

« Il dott. Giulio Carotti, che li ricercò pochi anni or sono, non trovò più nella parrocchia di Virle Bresciano un dipinto assegnato a Cosmè Tura e in quella d'Agliate una tela del Pordenone!

« D'altronde era quello il tempo in cui per quattro mediocri quadretti fiamminghi si davano a un mercante un'*Annunciazione* del Crivelli, un *Miracolo di S. Marco* del Carpaccio e due Santi di Nicola di Foligno, compiendo un errore nemmeno rimediato dalla cessione che Parigi fece a Brera di un Rembrandt, d'un Rubens, di due Van Dyck e d'un Jordaens, autentici tutti e bellissimi. Brera almeno, in quel caso, corrispose al cambio con qualche dipinto di valore!

« Non pensiamo all'ingiustizia che derivava dalla cessione alle parrocchie lombarde e dai cambi. Che si spogliassero le chiese delle Marche, della Romagna e del Veneto per costituire in Milano una grande raccolta, vada. Il concetto alto faceva e fa ancora passar sopra a quegli atti di pirateria napoleonica. Ma almeno i quadri lasciati fuor dalle porte di Brera dovevano ritornare al luogo d'origine!

« Nessuno può immaginare il modo, onde, un secolo fa, furono levati e trasportati in Lombardia, al tempo delle varie soppressioni! Quando si trovava un polittico, mirabile nel suo complesso architettonico e pittorico, se ne laceravano le cornici intagliate e dorate per rendere più agevole il trasporto delle sole tavolette dipinte. E non risulta, dal nostro archivio, che nessuno si dolesse di tanta barbarie e nessuno facesse ai commessi di tali

Gentile da Fabriano - S. Pietro Martire.

trasporti le minaccie che pur fece Mummio ai predatori che per lui spogliavano Corinto!

« Ma siamo noi sicuri di non cadere in altrettali mancanze? — Io lo credo. — Lo credo, non per vana fede di maggiore intuizione artistica, ma per fede nel rispetto che ci anima verso tutte le forme d'arte trasmesseci dalla storia, appunto perchè conveniamo con Ernesto Rénan che la storia ha bensì pagine dolorose, ma non pagine inutili.

« E poi chi ha ragione? — Forse la Rinascenza che faceva dar di bianco agli affreschi di Giotto? — Forse i barocchi che soffocavano negli stucchi immaginosi i semplici capitelli romanici? Forse i neo-classici che disprezzavano le prodigiose fantasie del Bernini? Forse i pre-raffaelisti che deridevano il trionfo della mondanità nella bellezza palpitante in Tiziano e in Correggio? Forse coloro, tra i moderni, che dànnano al gelo ultimo della Tolomea le opere del Canova?

« Nessuno ha ragione. — Ha ragione solo chi venera, raccoglie e conserva il materiale artistico d'ogni

tempo; chi ha rispetto d'ogni sentimento; chi provvede alla felicità d'ogni contemplazione. — Oh, se i vecchi ordinatori di Brera avessero pensato così, oggi non lamenteremmo la perdita di preziose opere del Crivelli e del Carpaccio;

« Ma, nullostante tali perdite, la raccolta che oggi si mostra riordinata completamente, appare una delle prime d'Italia, il che vuol dire del mondo. Essa conta lavori e capolavori d'ogni scuola italiana e di parecchie

Gentile da Fabriano - S. Giovanni Battista.

straniere, negli ultimi anni grandemente accresciuti per opera, in ispecie, di Giuseppe Bertini.

« Qual è il riordinamento compiuto ultimamente e che oggi s'inaugura? Fra poco si vedrà, e poichè la visita e l'esame diretto valgono meglio d'ogni più lunga e minuziosa relazione, dirò brevemente, che più che cento sono le opere nuove, tra ricevute in dono o comprate o ritirate dalle chiese. Alle principali, fra queste ultime, ho alluso. Fra le comprate ricordo otto affreschi di Bramante, quattro tavolette di Gentile da Fabriano, una di Benozzo Gozzoli e altre opere di Lazzaro Bastiani, del Butinone, del Boltraffio, del Solario, di Cosmè Tura, del Pellegrini.

« A questo materiale nuovo, ad altro derivato dal depositorio, con pitture del Bergognone e del Foppa, al vecchio già accumulato in passato, si è fatto posto, aggiungendo quattordici grandi sale alle sedici preesistenti, e collegandole alle quattro (dove la R. Accademia di Belle Arti ha ora disposto il legato Stampa e i saggi accademici) in modo da compiere un giro che si chiude come un anello in una stessa sala d'entrata e d'uscita, senza che il visitatore abbia da rifare un sol passo del percorso, lungo quasi mezzo chilometro.

« Precede un vestibolo con un centinaio d' affreschi lombardi derivati dalle soppressioni e dalle demolizioni milanesi, tutti divisi a gruppi per cronologia e per autori. Seguono nove sale di pittori veneti destinate ciascuna alle opere di un nucleo d'artisti sincroni od anche d'un solo o di pochi pittori, a seconda della loro importanza o produzione.

« Viene poscia la raccolta lombarda con due sale di pre-leonardeschi, quattro di leonardeschi ed una grandissima per gli eclettici secentisti dominati dalle maniere larghe e decorative dei Procaccini e dei Crespi. Interessante sembrerà, nel gruppo lombardo leonardesco, la ricostruzione della cappella di S. Giuseppe, già in S. Maria della Pace, fatta per ricollocare a posto gli affreschi del Luino, da diversi lustri staccati e sparsi qua e là, come quadri, per le pareti della galleria. Così la sala destinata a' suoi dipinti appare oggi frescata da lui medesimo, come se fosse risorto ad esigere che nessuna nota moderna si frammettesse all'armonia fina e delicata della sua pittura.

« Dopo i Lombardi si riscende verso l'Italia e si valica, potrei dire, il Po, e si trovano i pittori di Parma, di Reggio, di Modena; poi in una vasta sala la magnifica collezione dei Ferraresi e, in un'altra, le maniere di Romagna, distinte nelle scuole di Forlì e di Ravenna.

« Così si arriva alle Marche e all'Umbria. Raffaello sta solo nella sovrana dolcezza del suo *Sposalizio* e solo sta Bramante, così incisivo e forte negli unici affreschi. — Le due arti appaiono l'espressione schietta dei due temperamenti.

« Altre due sale raccolgono i rimanenti saggi della pittura umbra, con opere incantevoli di Gentile da Fabriano, di Pier della Francesca, di Nicola da Foligno, del Signorelli, del Viti.

« Lo svolgimento raggiunge in seguito gli eclettici, che vanno dallo scorcio del cinquecento a tutto il secolo XVIII; prima la feconda scuola dei Carracci, poi la scuola romana, la genovese e la napoletana, oramai fuse in un sentimento pittorico generale che sembra artisticamente accennare ad una specie di *nazionalismo*.

A questo punto non sarà sfuggito che nella disposizione delle vecchie scuole ho tentato anche l'ordine geografico, nel senso che confinino le sale degli artisti, i cui paesi realmente confinano.

« Lo scopo è chiaro. — I limiti d' una provincia o d'una regione possono essere rigorosamente circoscritti per esigenze politiche ed amministrative, ma non certo per le influenze intellettuali che si diffondono sempre e si fondono oltre i segni che gli stati hanno delineato. Perciò il considerare, l'una appresso l'altra, le scuole confinanti, conduce alla conoscenza delle influenze, dirò così, traboccate fuor d'essi limiti, come — ad esempio — l'influenza della scuola padovana sui vecchi artefici lombardi e quella marchigiana, che s'insinua nei pittori romagnoli, sebbene in maggior grado attratti dallo splendore di Giovanni Bellini.

« Il visitatore, inoltre, oggi vede in Brera, le nostre scuole pittoriche nell'ordine che le vedrà, o vedrebbe,

percorrendo l' Italia da Milano o da Venezia sino a Napoli.

« Le ultime due sale contengono gli stranieri e si legano a quelle dell'Accademia ordinate da una commissione d'illustri artisti presieduta da Camillo Boito.

« L'istituto poi è stato fornito di tutto il corredo necessario agli studiosi e al suo funzionamento: cartelli didattici ai quadri, archivio fotografico già ricco di 20 mila fotografie, camera oscura, schedario storico dei dipinti, cui attende il conte Francesco Malaguzzi.

« Ma come finire senza un ringraziamento a quanti mi furono generosi d'aiuto e di suggerimenti?

« Comincierò dal ricordare l'Ecc. Vostra (sotto il cui geniale e fervido auspicio il riordinamento ci è comunicato e finito); poi il comm. Fiorilli, Direttore Generale, che mi sostenne d' affetto sin dalle prime prove fatte nelle gallerie e nei monumenti.

« Ricorderò quindi il cav. Luigi Cavenaghi che tante volte soccorse provvido, cauto e sicuro ad improvvisi sintomi di deperimento di qualche opera; poi il dott. Gustavo Frizzoni, il prof. Lodovico Pogliaghi, il cav. Aldo Noseda, il N. U. Guido Cagnola, il comm. Luca Beltrami, il comm. Cristoforo Benigno Crespi, il cav. Giulio Carotti, il cav. Achille Cantoni, l'Avvocatura Erariale che ci sostenne in una causa, i fratelli Carlo ed Antonio Grandi, gli eredi Cereda Rovelli, il singor Filippo Bennati, il marchese Luigi Crivelli, il dott. Allocchio, il rag. Alberto Riva e il R. Istituto della Guastalla, che intervennero con doni e con prestazioni d'opere, di consigli, di concorsi.

« Su tutto poi ringrazio l'Ufficio Regionale dei monumenti nel suo direttore architetto Moretti e nell'ing. Augusto Brusconi, per aver diretta l'intiera sistemazione dei locali, compresa la ricostruzione della cappella luinesca. Al loro impegno ha corrisposto, nelle debite misure e attribuzioni, quello dell'ufficio di segreteria, degli artefici e del personale esiguo, ma volonterosissimo.

« E tengo a bene esprimere i sensi della mia schietta gratitudine, perchè tutte le forze, grandi e piccole, mantennero me nella continua felicità di fare e compiere un lavoro di vero godimento.

« Tutti gli altri studi, anche i più piacevoli — in apperenza — hanno pur qualche tratto meno sereno e meno grato, tanto nel loro *esercizio* che nella *materia* di trattazione. Per l'*esercizio*, torna spesso lenta e faticosa la ricerca delle forme negli istituti d'arte, laborioso l'investigare nelle biblioteche, stentato (tra le carte inutili, i litigi e le formule notarili) il rinvenimento dei documenti negli archivi. Per la *materia*, men sereno lo studio dell' armi che furono strumento d'offesa e di dolore, e quello dei resti archeologici onde spesso si fruga nelle tombe e nei corredi funebri, e quello de' vecchi edifici e dei castelli memori d'acerbe lotte e di delitti.

« Queste gallerie rappresentano invece l'accolta d'ogni bellezza espressa dall'anima delle società, di quella bellezza che ha saputo attingere la sua essenza anche nel dramma e nell'angoscia, pur di tramutarli in gioia ed in luce, di quella bellezza che è sorta da sogni di felicità sovrumane oltre la vita ed il tempo — dalle aspirazioni della fede!

« Come passare infatti senza commozione per queste sale di Brera?

« L'opera del poeta ci giunge indiretta nei libri, ma quella dell' artista è qui nell'espressione veduta da' suoi occhi, intesa dalla sua mente, accesa dal suo cuore. — Queste sono le figure degli eroi o dei santi, queste le Madonne protendenti d'ogni parte il figliuoletto con preveggente mestizia, che il Mantegna, che Giovanni Bellini, che Raffaello accarezzarono lungamente con lo sguardo e con la mano!

« Alcune tele hanno sino una storia che le lega spiritualmente alla vita dei loro autori. — *La predica di S. Marco*, Gentile Bellini raccomandò spegnendosi al fratello perchè la compisse; il *Cristo deposto* fu trovato nella stanza del Mantegna, dopo la sua morte, mai venduto da lui perchè argomento al pari di visione artistica e di pietà.

« Nel loro mirabile complesso, tanti dipinti rivelano, o lieve o profondo, tale un sogno continuo di gloria, d'amore, di fede e di bellezza, che il vivere con essi e per essi mi fa deldovere un'aspirazione, della fatica un diletto, tali che nell'anima (invece di stanchezza e d' amarezza) provo un senso di gratitudine per chi (come Vostra Eccellenza) a quel dovere e a quella fatica mi ha chiamato ».

Butinone e Zenale

Nel fascicolo di gennaio-aprile 1903 dell'*Arte* Woldemar von Seidlitz dedica un breve ma interessante articolo a Zenale e Butinone, i due rudi maestri della scuola preleonardesca, cercando di aggiungere cose nuove a quelle da me date alla luce ne' miei *Pittori lombardi del quattrocento*. Riservandomi a ritornare con più comodo sull' argomento in queste stesse colonne per richiamare l'attenzione su nuove opere di quella maniera artistica, mi si conceda di anticipare alcune osservazioni a proposito di quell' articolo dello Seidltiz. Il dotto scrittore tedesco torna a dubitare della chiarezza della data 145 . . ., non 1484 com'era stata letta malamente, apposta al quadro di Brera: evidentemente egli non ha veduto il dipinto di recente e dopo che il quadro è stato collocato in buona luce, accanto alle altre opere sue e della sua maniera. Quel dubbio non è più lecito a meno di negare *l'evidenza:* per cui l'affermare che « anche le più belle e chiare iscrizioni non possono tener fermo contro le ragioni d'ordine intrinseco » è voler condurre la critica sopra un terreno pericoloso perchè soggettivo: la rudezza d'esecuzione di quel dipinto e la povertà delle forme rappresentatevi in confronto ai lavori posteriori provano che l'opera appartiene alla giovinezza del pittore. L'iscrizione dunque appoggia i criteri critici anche questa volta, non li contrasta, come vorrebbe lo Seidlitz. Ad ogni modo son lieto che, almeno nella determinazione delle varie parti dell'ancona di Treviglio, io mi trovi d'accordo con lui e quella determinazione è essenziale alla buona conoscenza dei due pittori lombardi: e lo scrittore è quindi contrario all'opinione del sig. Suida che sarebbe disposto a dare la figura di *San Martino* allo Zenale. Lo Seidlitz,

trovatosi a riconoscere giuste le mie osservazioni sul quadro della galleria Borromeo con firma, per me evidentemente falsa, dello Zenale, mentre precedentemente egli la riteneva autentica ora scrive di non volerne parlare più a lungo a causa del suo cattivo stato di conservazione e notando « che importa poco se sia opera sua o no »! E allora dove se ne va l'esatta precisazione dei caratteri del pittore?

Non posso certo trovarmi d'accordo con lui nell'ascrivere con tanta sicurezza allo Zenale la grande *Circoncisione* del Louvre e il disegno delle tarsie nel S. Bartolomeo di Bergamo e nel coro di Santa Maria delle Grazie a Milano e tanto meno a dare al Butinone la nota *Adorazione* di Bramantino, dell'Ambrosiana, di cui avrò ad occuparmi altra volta.

La critica d'arte abbisogna, oggi più che mai, di prudenza, se i risultati debbono esserne duraturi ed io, nel mio libro, ho preferito fin dove era possibile, presentare risultati che offrissero la maggior garanzia di sicurezza. Per questo la figura artistica dello Zenale, che non ha opere firmate e di sicura autenticità, si è presentata meno chiaramente delineata che quella del Butinone, e poichè fu collaboratore di questi, dovetti ricorrere a un processo di esclusione per ascrivere a lui le parti che non pareva possibile attribuire al suo socio. E se lo Seidlitz può affermare che fra il quadro di Brera, firmato e datato, e l'ancona di Treviglio corre poca differenza di stile che, secondo lui, sarebbe nei due dipinti « pressochè lo stesso », è segno che non ha fatto intima conoscenza con le opere originali e coi progressi lenti ma continui del rude trevigliese: fra le due opere v'è un abisso. Egli si meraviglia che io ascriva al 1450-59 il quadro braidense, sembrandogli troppo antica quella data; ma che lo stile, lo chiamerò con lui, squarcionesco fosse già ben conosciuto in Lombardia basterebbe a provarlo la interessante *Crocifissione* del Foppa nella galleria di Bergamo, che appartiene appunto al 1456. L'opera del Foppa è molto superiore a quella del 145 . . . (potrebbe esser stato anche 1459) del Butinone, il Foppa era artista di ben maggior valore del trevigliese: ma l'influsso padovano, assimulato in misure diverse, fu comune a entrambi. Non dica il Seidlitz che in questo punto la critica diplomatica la deve cedere a quella artistica, continuando un dissidio che non dovrebbe esserci; al contrario, l'una serve di sussidio all'altra e ciò accadrà sempre quando gli studi procederanno sereni e, sopratutto, prudenti. Che egli trovi più soddisfacenti le mie ricerche storiche che le critiche è questione di gusti; e non posso esigere che tutti trovino soddisfacenti le une come le altre. Ma, se non erro, lo scrittore si mostra eccessivamente severo con me, quando vuol notare che solo nelle ricerche storiche io mi trovo su un terreno fermo perchè non avrei che a seguire il testo senza essere costretto a formarmi un' idea delle personalità artistiche secondo le loro opere. Eppure egli conviene che la divisione delle diverse attività artistiche nella grande ancona di Treviglio — che formò il punto di partenza pe' miei studi — è giusta e nel suo articolo accoglie la maggior parte delle mie conclusioni, osservando che gli stessi Morelli e Cavalcaselle non avevan veduto chiaro nella delineazione delle opere e dei caratteri dei due trevigliesi. E non furono i sussidi storici — non certo per mancanza di volontà da parte mia — che mi condussero a rivolger l'attenzione su tante opere di Butinone a Milano, a Treviglio, all'Isola Bella benchè parecchie portassero tutt'altra paternità artistica, — e su quelle di Cristoforo Moretti, dei Bembo, di Ambrogio Bevilacqua (ben undici dipinti) e di molti maestri minori sparse nelle chiese di campagna e nelle gole dei monti.

Mi si può permettere di costatarlo dopo che l'hanno riconosciuto tanti critici d'arte anche di Francia e di Germania in così numerose recensioni da rappresentare una soddisfazione impensata per le mie modeste note critico-storiche su alcuni maestri lombardi primitivi.

Ad ogni modo son grato all'illustre scrittore tedesco di aver contribuito a far vieppiù conoscere il mio libro, che chiamai di *ricerche* appunto perchè, allo stato presente degli studi, è vano parlare di illustrazioni complete a proposito di scuole che, come la lombarda, furon così poco studiate fin qui.

F. Malaguzzi Valeri.

Della Robbia a Marsiglia

Marsiglia, così povera in fatto d' arte, possiede due capolavori robbiani.

Queste opere si ammirano, una alla *Major*, l' antica cattedrale che la tradizione vuole costrutta sulle rovine

Della Robbia - Cristo deposto dalla Croce.

di un tempio di Baal, e rappresenta *Cristo deposto dalla Croce*, in terra cotta bianca ad alto rilievo, dal fondo az-

zuro chiaro; l'altro, a colori, trovasi a *Nôtre Dame de la Garde*, l'imponente nuova basilica che domina la città da un promontorio e che è come il palladio della gente marinara marsigliese; e rappresenta l'*Annunciazione*.

Delle due opere la prima ha figure a due terzi del vero e più, forse, l'altra misurerà un metro, circa, di base e raffigura la Vergine con manto celeste a risvolti verdi, l'Angelo con tunica gialla dalle maniche celesti e verdi.

Della Robbia - L'Annunciazione

L'*Annunciazione* pervenne a N. D. in dono dagli eredi di tal Monsignor Teodoro Colombo negli anni 1870-1891 (come dice un iscrizione a piedi della bell'opera) ma pare che appartenesse già ad altra chiesa, quale non saprei; il *Cristo deposto dalla croce* pare sia stato commesso all'autore, per la cappella di San Sereno, ove si ammira ancor oggi, dal Capitolo dell'antica cattedrale.

Autori dei due capilavori furono certo degli allievi dei Della Robbia venuti in Francia con a capo Giovanni Della Robbia sotto il regno di Francesco I, e forse fu Gerolamo pronipote di Luca che verso l'anno 1530 contribuì alla decorazione in *carreaux cimaillés* del Castello detto « di Madrid » a Boulogne presso Parigi; così si può affermare per quanto le due opere dimostrino caratteri assai differenti.

Appare, inoltre, che gli allievi si valsero, eseguendo le loro opere, de' disegni, delle forme stesse de' loro maestri, lo che mi venne pur fatto di rilevare nel bell'altare della Pieve di Lamporecchio, dovuta a Giovanni Della Robbia, l'autore del fregio meraviglioso dell'*Ospedale del Ceppo* di Pistoia.

Parti varie, sia dell'*Annunciazione* come del *Cristo deposto*, sono riproduzioni di partcolari ben noti di capolavori di Luca e di Andrea.

Entrambe le opere sono assai ben conservate quanto poco note e però mi fu gradito di darne conto in questa rivista esponendo il modesto parer mio.

Vedano ora e giudichino più sicuri e con autorità « color che sanno »,

G. B. Rossi.

Roma. — Una reliquia preziosa rubata e deposta al cimitero. Nella notte dal 9 al 10 marzo fu rubata nella chiesa di Santa Rosalia a Palestrina una reliquia, ritenuta opera di Benvenuto Cellini, di grande valore. Giorni fà il custode del cimitero entrando nella sagrestia della chiesa trovò la porta aperta, e sul tavolo scorse la preziosa reliquia rubata. Si crede che il ladro, vistosi nell'impossibilità di trarne profitto, perchè sarebbe certamente caduto nelle mani delle autorità, abbia pensato bene di portarla colà.

La Roccella del Vescovo di Squillace

Sotto questo titolo il sig. Enrico Caviglia ha pubblicato nella « *Rassegna d'Arte* », fascicolo IV, 1903 uno studio sopra la Chiesa di Santa Maria della Roccelletta, nel quale per l'esame dei criteri costruttivi ed edilizi crede di poter fissare la fondazione della sudetta Chiesa « *fra il 550 e il 600* ».

Io visitai la Chiesa nell'autunno scorso e interessatomi d'essa mi rivolsi alla biblioteca comunale di Catanzaro. Il sig. Carlo de' Nobili, direttore di questa, ebbe la cortesia di farmi vedere l'opuscolo del sig. Giuseppe Foderaro, pubblicato nel 1890 e intitolato « *La Basilica della Roccella* ». Il sig. Foderaro il quale mi favorì una copia del suo opuscolo che in commercio non si trova, giunge al risultato che « *l'epoca di costruzione debba fissarsi al V secolo dell'era volgare* ».

I risultati dei miei studi li ho pubblicati in esteso nella « *Zeitschrift für Bauwesen* » edita dal Ministero dei lavori pubblici a Berlino (pag. 429 e seg). Qui mi sia permesso di riferirne in succinto i punti più importanti.

Tutto il presbiterio della Chiesa in esame, diviso in tre navate in corrispondenza alle tre absidi, *era a volta*. Queste volte compresa quella della navata trasversale erano a tutto sesto mentre i corridoi perpendicolari agli assi delle suddette tre navate, i quali mettevano in comunicazione i cori, erano coperti con volte ogivali. Così tutto il presbiterio colle volte della stessa altezza in chiave aveva l'apparenza d'una *loggia;* all'incrocio della navata media del presbiterio colla trasversale veniva a formarsi una *quadratura* quantunque non di forma precisa ad un quadrato, e la volta sovrapposta risultava a crociera. Anche il sig. Foderaro e dietro lui il sig. Caviglia ricostruiscono nelle loro pubblicazioni *i pilastri di quella quadratura* ma senza dedurne la conseguenza immancabile. Non mancano però indizi per poter supporre che nella pianta originaria ci fosse l'intenzione di costruire anche la navata longitudinale con due navate laterali coperte di volte della stessa altezza in chiave. I motivi del cambiamento di questa prima intenzione non si conoscono, e così come la chiesa si presenta adesso si deve giudicare che effettivamente la navata longitudinale era semplice e coperta da un soffitto piano o più verisimilmente che si vedeva la travatura del tetto. Tutto questo in coerenza col fatto, che la chiesa ha una *cripta di forma molto sviluppata* e che tutto ciò è senza dubbio il prodotto d'un unico periodo di costruzione, tutto questo, ripeto, dimostra non essere possibile di datare questa Chiesa prima dell'XI secolo; piuttosto tutti gl'indizi edilizi e storici inducono alla convinzione, che *la Chiesa non fosse stata fondata prima degli ultimi decenni dell'XI secolo*.

Con ciò non voglio dire che la Chiesa sia stata costruita dai normanni; non si possono conoscere indicazioni a fondamento di tale asserzione, anzi dal sistema di volte del presbiterio si è piuttosto indotti a credere, che *sia stata edificata da monaci d'un convento del sud della Francia*, della Linguadoca, della Provenza o del Delfinato e verisimilmente da certosini. Mi propongo di continuare le mie investigazioni in proposito.

per rispetto all'arte e alla storia, rimanere scoperto. Il che fu fatto il 1.o Settembre 1899. Le otto colonne, di sasso di cava locale, riapparvero coi loro capitelli quasi tutti in buono stato e fu lungamente ammirata una targa sull'alto della colonna a sinistra di chi guarda l'ingresso al Palazzo, abrasa quasi interamente ma con ancora sufficienti indizi per credere ch'ivi fosse scolpito lo stemma degli Ordelaffi. Più tardi con l'aiuto del Ministero, altri assaggi furono fatti nel resto della facciata e si scoprirono archi, l'avanzo di un poggiuolo e, per gran parte, la bella base della torre così detta dell'orologio.

Nell'interno è tutto moderno o ammodernato, con belle sale, con pitture ricordanti gli episodi più notevoli della storia della città e con quadri e medaglioni rappresentanti personaggi illustri. Ma in alcune di quelle sale, sotto l'intonaco odierno, debbono esistere ancora avanzi di bassorilievi e pitture antiche di indubbio valore storico, per attestazione di vecchi scrittori paesani, e la carità del luogo natale dovebbe consigliare e dare sapiente impulso a che anche questi tornassero presenti all'ammirazione dei forestieri e al culto dei cittadini.

Recensione

— *Andrea Mantegna* di **Paul Kristeller** — (*Cosmos* — Berlin, und Leipzig. 1902).

Il libro, stampato nitidamente e decorosamente, è ricco di belle incisioni ed eliotipie che riproducono le opere del Mantegna. L'autore, Paul Kristeller, è di quei critici d'arte che, nello studio attento e profondo della produzione artistica, cercano di sorprendere le leggi che regolano lo svolgimento dello spirito umano. E se tali leggi esistono veramente, non v' è dubbio alcuno che il Mantegna fu uno dei Messi mandati da Dio a promulgarle e che l'analizzare l'opera di uno di questi *eroi* dell' arte non contraddice affatto ad un programma di sintesi. Il Kristeller ammira appassionatamente il suo autore, e lo intende come intende solo chi ama. Il suo libro è quindi un inno alzato al Mantegna che egli scagiona dall'accusa di « erudito e di pedante » e che mostra in tutta la sua splendida luce di profondo, illuminato, genialissimo scrutatore e idealizzatore della natura.

Comincia col parlare distesamente della coltura classica che fioriva in quel tempo a Venezia e a Padova; anzi mostra come Padova, dove tale coltura assumeva una forma anche più spirituale, divenisse di diritto la nobile sede dell'Umanesimo e la *degna* patria del Mantegna.

Padova infatti, oltre all'ambiente saturo di classicismo, offre al giovine artista le toccanti pitture di Giotto e quelle dei primi naturalisti Altichiero e Jacopo d'Avanzo, del Lippi e di Paolo Uccello; ma colui che più parla al suo spirito e lo illumina e lo infiamma, è Donatello. Altro che Squarcione! Il Kristeller non tollera che si metta il Mantegna tra i 137 scolari che uscirono dalla bottega di Squarcione a inondar la penisola! E neppure ammette che tal mediocrissimo pittore, senza originalità alcuna, possa venir considerato come fondatore di una scuola, nè *maestro* di un genio quale fu Andrea Mantegna. Anzi egli non vede nello Squarcione che un amministratore o uno sfruttatore dei suoi scolari e della sua scuola che sarebbe stata una bottega nel senso più volgare della parola.

La derivazione veneta del Mantegna appare nel « sentimento profondo che spira dalle figure come assorte in un sogno, sentimento non sminuito dalla grande compostezza, e nella ritmica composizione dove par di sentire come una musica che accompagni quelle movenze un poco strascicate e lente — tutti caratteri propri agli artisti nati accanto alla laguna ».

Ma più che il maestro Jacopo Bellini, più che il compagno Giovanni, è Donatello che esercita sul Mantegna l'influenza definitiva. Donatello recando a Padova l'innesto potente, che trasformò e completò con elementi nuovi e altissimi l' arte ancora veneta, diede origine alla vera scuola padovana — mostrando al Mantegna il modo di realizzare quell'ideale di verità e di bellezza che gli sorrideva come un sogno irraggiungibile. Malgrado l'intima e mal palese affinità del nostro artista con Giotto, da cui lo divide pur sempre il tenace amore per la verità, e l'ammirazione pel Bellini e Paolo Uccello e il Lippi, egli trova solo in Donatello l'amorosa e illuminata e libera osservazione e rappresentazione della natura mirabilmente fusa col culto dell'arte classica. E il nostro critico studia l' influenza donatellesca diretta o indiretta (attraverso il Mantegna) sui pittori veneti e non veneti che lavorano a Padova in quell'alba gloriosa del Rinascimento — influenza che si estrinseca in modo diverso nei diversi temperamenti degli artisti: da Marco Zoppo che spinge la plastica fino all'esagerazione fraintendendo il suo autore: a Cosimo Tura, al Foppa e ai più tardi veronesi: Morone, dei Libri, Liberale, cui Donatello arriva per il tramite mantegnesco.

Esaminato così l'*ambiente*, il Kristeller parla distesamente e dottamente, animato sempre dal suo bell'entusiasmo, dell'opera del Maestro: a partire dal ciclo degli Eremitani, che fu per il giovine artista un' auto-insegnamento (infatti egli si propone in ogni quadro un nuovo problema da risolvere — e lo risolve), e che divenne un momento così importante per l'arte dell'Italia settentrionale quanto per l'arte fiorentina fu la Cappella Brancacci in Firenze.

Il Mantegna esce, da quella mirabile prova, artista indipendente, completo e già celebre; e continua a procedere nell'arte mettendo al servizio del suo sentimento artistico la sua profonda dottrina. Le conoscenze di prospettiva, di tecnica, di regole formali, sono il mezzo; il fine sono la verità e l'emozione. E se egli intende arrivarci più con la linea che col colore, non fa che seguire la via che Jacopo Bellini gli indicò e che egli percorrerà intera.

Ma alla verità egli rimarrà fedele sempre, nè l'amore per l'arte classica lo indurrà mai a rompere quella fede. Il Kristeller studia acutamente la singolare trasformazione che subiscono gradatamente le Madonne col Putto del Mantegna. Nelle prime che egli opera, vediamo, accanto alla Madre dolorosa e composta il Putto dormire, gioire, strillare con un senso di singolare realismo. Più tardi questo soggetto sarà trattato da lui nel senso opposto.

A cominciare dalla Madonna di Brera, il divino fanciullo è trattato come un piccolo Dio cosciente, pensoso dell'umanità, dei peccati d'essa, della sua redenzione, e la

Madre lo sorregge in atto di dolorosa umiltà. L'artista si ispira in ciò all'uso antico di eroicizzare le figure, senza rinunciare alla sincerità del suo sentimento e alla verità della figurazione. Vivido sempre e schietto, egli può parere un dottrinario e pedantesco imitatore dell'arte classica solo a chi male lo guarda e peggio lo intende, perchè egli appare schietto quando è elegiaco, come nel trittico di Firenze e nella Morte di Maria del Prato, come quando racconta in tono eroico la vita della casa Gonzaga a Mantova.

Il Kristeller si occupa con cura e diligenza speciale delle stampe di Mantegna, nelle quali gli par di leggere anche piú immediato e diretto il pensiero del suo artista — e ne rammenta le date, il soggetto, la tecnica. Come vero e degno continuatore dell'opera mantegnesca, egli, giustamente, non segnala che il Correggio — che fu il pittore della Grazia — come Mantegna fu il pittore del ritmo.

Quanto alla vita privata e alle sventure e miserie e accuse (forse ingiuste) che colpirono il grande artista, il Kristeller si limita ad accennarle fugacemente sdegnando di impiccolire la mirabile storia di una esistenza tutta consacrata a un nobile e glorioso lavoro, con episodii meschini e mal sicuri.

Il libro, ripetiamo, oltre ad essere un'opera seria, coscienziosa e pressochè completa, di ricerca e di commento, è vera opera d'amore. Come tale ci seduce e ci interessa: e noi la raccomandiamo, non ai soli studiosi, ma a quanti amano il pittore grande, nobile e severo!

R.

Facciamo seguire a questa recensione al libro di Paolo Kristeller due documenti sul Mantegna favoritici da Francesco Malaguzzi.

7 Novembre, 1502.

" In Christi nomine amen. Anno a nativitate eiusdem millesimo quingentesimo secundo indictione quinta die lume septimo mensis Novembris, Verone: In studio domus habitationis egregii et docti causidici Io. Benedicti notarii quondam domini Bartholomei de Camisano in contrata sancti Petri in carnario presentibus ipso Io. Benedicto notario rogato in solidum cum me notario infrascripto de infrascriptis publicum conficere instrumentum: ita tamen quod altero nostrum scribente alter computetur in numero testium: providis viris Io. Matheo quondam ser Christophori de Ramanzanis de infulo infra atque Aluisio quondam ser Christophori de Alcenago de sancto Vitale omnibus civibus Verone asserentibus cognoscere infrascriptos contrahentes testibus idoneis notis adhibitis specialiter et rogatis. Nobilis vir Ludovicus filius et procurator cum plenissimo mandato ad infrascripta per tractanda Magnifici et generosi militis dominj Andree Mantinee civis Mantue de contrata bovis scripto sub signo et nomine Io. Vincencij quondam domini Ioannis de Sanio de Mantua pubblici et auctentici notari sub die veneris quarto mensis presentibus munito litteris legalitatis Magnifici et generosi equitis domini Bernardini de Casale de Mediolano potestatis Mantue subscriptis per Petrum Lonardum de Miliarinis notarium et scribam prefati Magnifici domini potestatis die quinto mensis instantis cum solita sui sigilli impressione ibidem viso et lecto in forma legali et auctentica omni penitus subspicione carente per me notarium infrascriptum titulo et nomine dotis Honestissime domine libere uxoris me traducte et publice desponsate ut moris est tempore contracti matrimonij filie Egregii viri Cavalerij notarij quondam domini Francisci de Montanea civis Verone de contrata Sancti Marini aquario pro re et dicto procuratorio nomine sponte et ex certa animi scientia confessus fuit ... „ (Omissis).

2 Gennaio, 1503.

„ In Cristi nomine Amen. Anno Domini a nativitate eiusdem millesimi quingentesimo tertio indictione sexta die lune secundo mensis Ianuarij, tempore serenissimi principis et domini domini Maximiliani divina favente clementia Romanorum Regis et semper augusti Mantue in capitulo Claustri ecclesie sancte Agnetis sito in contrata aquile presentibus Roberto notario filii quondam ser Iacobi de Balisteriis cive et habitatore Mantue in contrata Cigni teste nato et idoneo qui ad delationem mei notarij sua manu tactis scripturis ad sancta Dei Evangelia iuravit et dixit se bene cognoscere omnes et singulos infrascriptos cives contestes et contrahentes ac de ipsis omnibus et singulis plenam habere cognitionem Don Nicolao filio quondam Gulielmi de Braciolis cive et habitatore Mantue in contrata aquile et Smiraldo Calzolario filio quondam Manfredi de Gandino de Cantis cive et habitatore Mantue in contrata aquile testibus omnibus notis et idoneis ad hec omnia et singula vocatis specialiter et rogatis. Cum monasterium et ecclesia fratrum Heremitarum sancti Augustini sub titulo sancte Agnetis de Mantua haberent ius in quodam stallo ut sio nuncupatur sub loco ubi dicebatur la casa del Mercato ex quo percipere solebant ipsi fratres affictum annuum librarum undecim cum dimidia indeque illustris dominus dominus Franciscus Marchio Mantue ipsum [haberet] domus mercati alienaverit et tradiderit spectabili viro Domino Andree filio ser Blasij Mantinee pictori eximio Civique et habitatori Mantue in contrata bovis promiseritque eidem locum predictum liberare a multis obligationibus et a pluribus habentibus ius in eo et etiam decreverit liberare et alodialem facere ipsum locum a dicta ecclesia et fratribus predictis „. (Omissis).

(*Archivio di Stato di Milano* — Autografi — Pittori: *Andrea Mantegna*).

Bibliografia

= Nello scorso mese di marzo, apparve in Inghilterra un nuovo periodico artistico, intitolato « *The Burlington Magazine* » I numeri sinora usciti sono notevoli, sia per la copia e la bellezza delle incisioni, sia per la bontà degli scritti, cosa d'altronde naturale, poichè noi troviamo fra i redattori le personalità più note nel campo dell'arte in Inghilterra e fuori. La nuova Rivista non si limita ad illustrare un sol ramo delle manifestazioni estetiche, ma con sapiente eccletismo le abbraccia tutte. La qual cosa, solo possibile in un grandissimo centro come Londra e Parigi, dà al giornale una grande varietà, gli procura un numeroso concorso di collaboratori e di sottoscrittori e gli assicura una lunga e proficua esistenza.

Con piacere ho notato che in questo *Magazine* è fatta larga parte alla pittura italiana, e già noi troviamo nel primo numero, in testa a tutti gli altri, un interessante articolo di Mr. B. Berenson intitolato: « *Alunno di Domenico* ». L'A., come fece per l'« *Amico di Sandro* », noto a tutti coloro che lessero il bel libro del Berenson « *Study and criticism of Italian art* », battezza così, un artista cui egli attribuisce la paternità di parecchie opere che viene citando nel suo scritto. E lo chiama alunno di Domenico per la sua grande affinità con Domenico Ghirlandaio, ch'egli avrebbe coadiuvato nell'esecuzione di alcuni suoi quadri. Così Mr. Berenson riconosce il pennello dell'alunno nelle predelle di tre tavole dipinte dal Ghirlandaio, due delle quali trovansi a Firenze, nello Spedale degli Innocenti e nell'Accademia (n. 2667), e la terza a Lucca nella sagrestia di quella Cattedrale. La Galleria Colonna a Roma conserva due fianchi di cassoni, attribuiti sin qui a Davide Ghirlandaio, ma che invece, pei tipi, per le movenze delle figure e la maniera del panneggiare, attestano la medesima paternità delle citate predelle. In queste opere l'A. ravvisa « un artista vivace, pronto, non troppo serio come pittore, con un po' del fascino di amico di Sandro, ma inferiore a questi, come il Ghirlandaio lo è al Botticelli ». Una tavola venduta a Londra alcuni anni or sono, rappresentante la nota novella del Boccaccio di Nastasio degli Onesti, creduta dal Vasari

dire se generale o parziale, e dopo aver notato come, secondo lui, il progetto dell'architetto del XVII secolo Carlo Buzio allora approvato dagli Amministratori, pel fatto di accordare la parte già attuata nelle porte con l'abside e i fianchi antichi del monumento con un carattere almeno provvisorio è il più attuabile, nelle condizioni presenti, propone che senza ricorrere a nuovi concorsi, si affidi il *progetto definitivo* e il disegno del nuovo coronamento della facciata a « un gruppo di artisti che conoscessero lo speciale stile del Duomo, che è l'Archiacuto lombardo ».

Abbiam dato un cenno oggettivo dello scritto del Romussi che, come è facile rilevare, darà luogo a discussioni vivaci e, speriamolo, fruttifere. La stampa milanese se ne incomincia già ad interessare e v'è chi appoggia senz'altro il progetto del Romussi benchè non si dica in che modo possa essere attuabile e v'è chi osserva che i gruppi d'artisti oggi non possono dare risultati soddisfacenti in un'opera collettiva ma di carattere unico e propone concorsi e controlli del pubblico.

Dell'importante questione terremo informati i lettori.

= **A. G. Spinelli** *La conservazione dei nostri monumenti e per incidenza della Pieve di Trebbio.* Modena, 1903 nella *Provincia di Modena* dei nn. 14-17 marzo 1903.

Lo Spinelli, che allo studio della importante Pieve di Trebbio e ai Malatigni di quella terra ha dedicato le cure e le amorose ricerche storiche che egli suole dedicare a tutto quanto si riferisce alla sua provincia modenese — accennando allo stato d'abbandono in cui son lasciati i lavori di restauro di quella Pieve nonostante le lodevoli premure dell'arciprete Ferdinando Manzini (e noi che conosciamo l'attività e la coltura vera del Manzini, tutto affetto per il suo « bel San Giovanni » possiamo esserne garanti) prende occasione per alcune assennate proposte di riforme sul funzionamento degli Uffici regionali. Chi conosce lo stato d'abbandono di tanti altri edifici notevolissimi dell'Appennino reggiano e modenese (oh! quel S. Biagio romanico senza tetto e luogo di meta della mandre e dei pecorai!) unirà con tutta l'anima la sua voce a quella dello Spinelli, ben sicuro d'altra parte che in Italia le cose continueranno un pezzo così e che molti monumenti dovranno ancora rovinare specialmente lontano dalle città nel silenzio delle campagne e dei monti prima che gli Uffici che si dicon per la conservazione dei monumenti sian messi in grado di far fronte ai bisogni enormi del patrimonio artistico nazionale.

= La *Miscellanea d'Arte* del maggio-giugno 1903 ha un articolo di specialissima importanza su *Diversi disegni sconosciuti di Michelangelo* di **P. N. Ferri** ed **Emil Jacobsen**.

Parlando di uno schizzo che sembra riprodurre il volto di profilo di Giulio II, i predetti signori hanno scritto: « E' lecito supporre che si tratti di un ricordo dal vero fatto da Michelangelo allorchè doveva rifare la statua in bronzo di Bologna, non potendosi pensare a quella fusa nell'agosto del 1507 e distrutta nel 1511 dai partigiani di Giov. II Bentivoglio, ecc. ». Ora a noi gioverebbe sapere da quali documenti risulti che Ma. *doveva rifare* la statua, e che questa venne fusa nell'*agosto* del 1507. Della prima notizia ci è sfuggita la prova, e la data della fusione ci risulta diversa. Infatti Ma. scriveva il 6 luglio al fratello che la sua figura era stata mal gittata e conveuiva *rigettare di sopra quello che mancava;* poi il 10 dello stesso mese riscriveva essere stato compiuto il lavoro felicemente. Seguono nella *Miscellanea* altri studi del pari interessanti, del **Mesnil** sul Botticelli e del **Poggi** su Mino da Fiesole.

= **Pompeo Molmenti** e **Gustave Ludwig,** *Vittore Carpaccio et la confrérie de Sainte Ursule à Venise.* (Firenze — Bemporad et fils — 1903.

I due autori annunciano con questo saggio un'opera completa e definitiva sul più Veneziano fra i pittori Veneziani, offrendocene intanto, un *avant-gôut* promettentissimo.

Cominciano naturalmente da uno studio acuto e coscienzioso intorno al ciclo di S. Orsola: e dandoci il risultato di pazienti ricerche per quanto si riferisce alla poetica leggenda — e alla storia della confraternità di S. Orsola e della sua *Marrégola,* e alle vicende dei dipinti che ne ornavano in origine la cappella, e che ora trasportati in una sala della Galleria di Venezia formano la delizia degli occhi e delle anime che li guardano, e li intendono.

Gli autori così dotti geniali, non si limitano a cercar date e notizie fra i documenti: ma interrogano l'opera stessa, ne interpretano il sentimento, e vi studiano l'anima dell'artista, confrontandola con altre illustrazioni della stessa storia; a cominciar dal modesto frescante che la narrò in vari quadri sulle pareti di una chiesa a Treviso, (quadri di cui ancora si conservano i resti interessanti nel Museo di quella città e che sono attribuiti a Tomaso da Modena); a finire al famoso reliquiario di Memlig dove le vicende della bella Santa alle quali il Carpaccio dedicò il suo poema eroico, sono cantate come in una mistica elegia.

Assai importanti sono le conclusioni alle quali arrivano gli autori quanto alla ricostruzione della cappella com'era in origine e alla successione dei quadri che erano in ordine assai diverso da quello in cui li vediamo ora. Secondo la loro ipotesi, confortata da osservazioni, sulle dimensioni e forme dei quadri in rapporto all'edificio cui erano destinati, e anche secondo la tradizionale leggenda, quell'intimo quadro p. es. che raffigura il sogno di S. Orsola, dovrebbe essere immediatamente seguito dall'arrivo a Roma della Santa, che il sogno appunto preconizzava: i due quadri insieme formavano, anzi secondo gli autori, un dittico solo. Ma non solo essi si affaticano ad indagar qual fosse la disposizione originaria dei quadri ma a furia di indagini e fra le carte e fra i disegni e sulle tracce che i quadri stessi lasciano intravvedere arrivano a darci nelle belle riproduzioni i quadri completati là dove per ragione di umile opportunità furono amputati e a restituirci certi fregi scomparsi nell'alto delle tele, e altri, particolari perduti, cosa questa — come ognun vede — di alto interesse e che presentava grandi difficoltà.

Oggetto di studio speciale fu per i due studiosi, l'iconografia. Mettendo a rapporto le istorie del tempo e i nostri quadri i quali mentre rappresentano le avventure di S. Orsola in Britannia, a Roma, Colonia, ci mettono però sempre dinanzi agli occhi la divina e sontuosa Venezia, brevemente travestita, essi cercano dare un nome ai bei vecchi solenni e ai giovani graziosamente vestiti e atteggiati. E' chiaro che tal ricerca li affascina, e essi danno un nome ai vari membri della famiglia Loredan, e riconoscono Giambellino e Lazzaro Bastiani; e arrivano a identificare le varie insegne che si veggono nelle magaifiche vesti dei cavalieri della Calza, e Alessandro VI, Domenico Grimagni, e in quel laico dal viso astuto che sta presso al Papa, Nicolò Michiel ambasciatore della Repubblica presso la Santa Sede. Questa parte dello studio che è, certo, la meno convincente, non è per questo meno interessante per gli episodi storici curiosi, caratteristici, non tutti noti, i quali anche se non arrivano allo scopo di chiamare col loro vero nome quei personaggi ritratti dal vivo pure rivelandoci nei particolari l'ambiente in cui vissero, par che ce li renda nel loro insieme, più noti e più veri.

Vogliamo anzi consentire cogli autori, nel riconoscere fra tanti bei ritratti di affascinanti guerrieri, il ritratto del dolce pittore di S. Orsola. Nella gran scena del martirio così commovente nella sua ingenuità dove gli Unni furibondi massacrano sgozzano con movimenti pieni di grazia e di soavità, nel mezzo della scena un giovane vestito con suprema eleganza, guarda la santa inginocchiata con occhio innamorato e ringuaina la spada, lasciando a un altro la cura di lanciar la freccia mortale nel petto della santa. Nel pietoso garzone che nella leggenda è il figlio del Re degli Unni innamorato della Martire, si deve riconoscere il ritratto di Vittore Carpaccio, che volle raffigurarsi nell'atto esprimente la maggiore e più amorosa pietà.

E noi non possiamo che trovar l'idea piena di poesia, anche se in questo caso il poeta fu il critico invece che l'artista. È bene che qualche volta anche questo avvenga!

G. Lais.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — Biassoni Battista *responsabile.*

Firenze. — Furto d'una terracotta robbiesca.

Nell' Oratorio della Confraternita della SS. Annunziata annesso alla Chiesa Parrocchiale di S. Severo a Legri, circa dodici chilometri lontano dal capoluogo di quel comune, è stato commesso un grave furto: ignoti ladri hanno involato una preziossima scultura robbiesca.

L'insigne opera d'arte attribuita a Luca Della Robbia, rappresentante la *Deposizione dalla Croce*, era stata nel 1890 trasportata in quell'Oratorio togliendola da un antico tabernacolo, che trovavasi nella fattoria di Val di Marina, nella strada che conduce dalla valle di Bisenzio al Mugello.

La fattoria di Val di Marina appartenne un tempo alla famiglia Cattani Cavalcanti che, come risulta da documenti storici, affidò ai Della Robbia l'esecuzione di molti lavori, alcuni dei quali ancora conservati negli antichi possedimenti di quella famiglia.

Fra i beni che i marchesi Mannelli-Galilei-Riccardi ereditarono dai Cattani Cavalcanti fu pure la detta fattoria. Pochi mesi dopo il nuovo proprietario, avendo deciso di vendere quella parte di eredità, entrò in trattative con i signori Bindi di Calenzano. Nel contratto di vendita, il marchese Guido Mannelli esclude espressamente l'opera d'arte racchiusa nel tabernacolo, desiderando che ne fosse garantita la conservazione. E poichè, per un'antica consuetudine, la via posta avanti al tabernacolo era considerata come soggetta a servitù pubblica, il venditore non aveva nemmeno la certezza di potersi ritenere come assoluto proprietario della preziosa scultura, che ad ogni modo non avrebbe giammai voluto mettere in vendita. Stabili allora di farne la cessione alla Stato che ne entrò in possesso.

L'ufficio per la conservazione dei monumenti dando notizia al Ministero della Pubblica Istruzione del nuovo acquisto, proponeva che, per metterlo al sicuro da ogni possibile danno, fosse tolto dalla pubblica via e trasportato nella chiesa parrocchiale di Legri, che possiede altri pregevoli oggetti d'arte.

Il Ministero accolse la proposta dell'Ufficio; ma gli abitanti delle campagne vicine, si opposero a tale remozione; perchè essi attribuivano alla sacra immagine una speciale protezione dell'agricoltura.

Quando il rappresentante dell' Ufficio per la conservazione dei monumenti con alcuni agenti della forza pubblica si recò a Legri per eseguire il trasporto della *Deposizione della Croce*, i campagnoli presero un contegno minaccioso, tantochè si dovette chiedere un rinforzo al comando dei carabinieri.

Per evitare spiacevoli conseguenze, l'Autorità politica di quel tempo immaginò un espediente: quello cioè di collocare la pregevole opera nell'oratorio della Confraternità, anzichè nella chiesa parrocchiale. Questa soluzione fu accettata dalla popolazione che non sollevò ulteriori proteste.

Nella parete del tabernacolo già occupata dalla magnifica opera, venne riprodotto da un pittore il soggetto dell' insigne opera. La scultura robbiesca venne posta nel lato sinistro dell'oratorio presso l'altare, e spesso gli amanti delle cose d' arte si recavano a visitarla.

Ha un'altezza di m. 1,80, e una larghezza di m. 2,40. Si compone di molte figure. La Madonna è seduta, e su le sue ginocchia posa il corpo del Redentore, sorretto da due Marie. In alto una « gloria » con otto angeli; in fondo la Croce che à ai lati il simbolo del sole e della luna. Il bassorilievo era tutto circondato da un finissimo fregio composto di frutte, foglie e fiori a colori e invetriati. Nella parte inferiore è un' icsrizione che riproduce le parole di Geremia:

O Vos omnes qui transitis per viam attendite et videte si est dolor sicut dolor meus.

Il bassorilievo si componeva di 75 pezzi, dei quali sono stati sottratti 50. L'opera dei ladri sarebbe incominciata a destra, in basso, rompendo a colpi di scalpello un quadretto del fondo: quindi, sconnessa la compagine del lavoro, poterono facilmente impossessarsi dei pezzi da essi stimati di maggior pregio.

La scultura era valutata negli inventarii dell' Ufficio d'Arte per L. 100,000.

Venezia. — La sistemazione dei monumenti.

I rappresentanti del Comune di Venezia conte Grimani, sindaco, e avv. Sorger, assessore ai lavori pubblici, chiamati espressamente a Roma dal ministro Nasi per stabilire i definitivi provvedimenti riguardo al Campanile di S. Marco e agli altri monumenti veneziani, ebbero col Ministro stesso, con l'on. Di Broglio, e da ultimo col presidente del Consiglio alcune conferenze, alle quali parteciparono i deputati Fradeletto e Tecchio e il prefetto di Venezia marchese Cassis.

In queste conferenze furono presi i seguenti accordi:

Il Governo aderisce all'offerta del comune di Venezia di provvedere direttamente alla ridificazione del Campanile di S. Marco, e insieme della loggetta Sansovinesca. La direzione del lavoro è affidata, con pieni poteri, all'architetto Luca Beltrami, la cui nomina, proposta dal sindaco venne approvata dal Ministro della pubblica istruzione.

Il relativo disegno di legge sarà presentato al Parlamento non appena siano state verificate la condizioni delle fondamenta del Campanile.

Con lo stesso disegno di legge il Governo si assume di contribuire al restauro dei monumenti veneziani con 300.000 lire, rimanendo a carico del Municipio di Venezia le altre 300.000, conforme al voto unanime del Consiglio comunale.

Sono state anche determinate le modalità dei rispettivi pagamenti. La legge andrà in vigore col prossimo esercizio finanziario.

Fino allora il Governo si impegna di proseguire nei lavori di restauro coi mezzi di bilancio.

Il ministro Nasi ha immediatamente disposto pel riordinamento dell'ufficio regionale dei monumenti, ponendovi l'architetto Gaetano Moretti, col titolo e il grado di direttore. Il decreto di nomina è stato già firmato da S Maestà il Re.

Napoli. — L'arco di Alfonso d'Aragona.

Si è adunata al Ministero dell'Istruzione una Commissione della Giunta superiore di belle arti, composta del conte Sacconi, di Ettore Ferrari, di Emilio Gallori, di Cesare Maccari e Francesco Jacovacci per esaminare il progetto di consolidamento e restauro dell'Arco d'Alfonso d'Aragona dovuto ai lunghi studi ed alle cure dell'architetto Adolfo Avena, direttore dell'Ufficio pei monumenti delle provincie meridionali.

La Commissione ha votato all'unanimità un ordine del giorno nel quale, lodando i sani criterii ai quali è informato il progetto, esprime piena fiducia nell'architetto che saprà condurre a termine la provvida opera di restauro, per la quale è stata prevista una spesa di gran lunga inferiore a quella indicata da altri progettisti; e ciò per avere ideato un'ingegnosa e semplice opera, la quale, mentre non implica la scomposizione del monumento — scomposizioni sempre pericolose e non consigliabili — renderà agevole ed economica la soluzione del complicato e difficile problema artistico e statico.

Erba. — Curioso rinvenimento di monete romane.

In una cava di sabbia e ghiaia ad Incino furono ritrovate varie monete di rame dal conduttore Baruffini Luigi a circa quattro metri di profondità

Pare siano dell'epoca di Costantino, ad ogni modo è assai curiosa questa scoperta per le circostanze di luogo, della profondità e del materiale ove si trovavano, ciò che indica le grandi alluvioni del fiume Lambro. Furono inviate all' ispettore degli scavi dott. cav. Antonio Magni di Milano per l'esame.

Creta.

La Missione archeologica italiana ha scoperto presso Eraclea, nell'isola di Creta, sul posto dell' antica Festòs un magnifico edificio e diversi oggetti di eccezionale importanza. Altre scoperte interessantissime sono state fatte dalla Missione a Knossos. Fra gli oggetti antichi ritrovati sono dodici statuette di bronzo, vasi dipinti, parecchie tavolette con iscrizioni a caratteri indecifrati e diversi utensili.

Gli scavi della missione diretta dal prof. Halbherr e dal dottor Paribeni, la cui opera fu illustrata degnamente al Congresso storico dal dott. Penier, hanno dato dunque nuovi e importanti risultati.

Ditta FRANCESCO AIROLDI

Deposito e Vendita: **Via Armorari, 5**

Stabilimento e Studio: **Corso Buenos Ayres** (*già Loreto*) *N. 59.*

Mobili artistici in stile e fantasia: Cornici d'ogni genere (specialità per pittori)

Specchiere, Oggetti diversi d'ornamento di Chiesa, Appartamenti, Teatri, ecc.

ESPORTAZIONE

Assortimento Ricchissimo di Caratteri e Fregi Ultima Novità.

P. Albé & Figlio

Premiata Fonderia Tipografica

Milano

Corso Vigentina N. 50-52

MILANO

Stabilimento Artistico per le riproduzioni fotomeccaniche.

Impresa di Vendite

A. GENOLINI

6, Via Giulini - MILANO - Via Giulini, 6

VENDITE AL PUBBLICO INCANTO

di Collezioni d'Arte Antica e Moderna

Mobilio di Appartamenti

Esposizione permanente e Vendita all'amichevole

di Antichità e Belle Arti, Monete e Medaglie, Bronzi, Armi, Quadri, Mobili, Arazzi e Stoffe, Vetri Maioliche, Marmi, ecc., ecc.

Le sale dell'Impresa Vendite sono aperte al pubblico tutti i giorni dalle ore 9 alle 17.

KOH-I-NOOR

Matite nere finissime, in 16 graduazioni

per Artisti, Ingegneri ed Architetti

Specialità delle premiate Fabbriche di L. & C. HARDTMUTH

(Vendonsi nelle principali Cartolerie del Regno)

Esposizione Universale Parigi 1900 GRAND PRIX la più alta onorificenza

BUDWEIS-VIENNA

MICHAEL HUBER FABBRICA COLORI PER ARTI GRAFICHE MILANO DIRETT. A. BAELZ.

La presente Rassegna è stampata con inchiostri della Casa MICHAEL HUBER

Anno III. - N. 8 Milano: Agosto 1903

RASSEGNA D'ARTE

Commissione Direttiva:

SOLONE AMBROSOLI — GUIDO CAGNOLA — FRANCESCO MALAGUZZI
CORRADO RICCI — G. B. VITTADINI

Sommario:

O. SCALVANTI: Un affresco di Domenico Alfani in Prepo presso Perugia (*con quattro incisioni*). — GIULIO BERTONI - EMILIO P. VICINI: Barnaba da Modena (*con tre incisioni*). — ANDREA BALLETTI: Gli ultimi battenti in bronzo a Reggio dell' Emilia (*con sei incisioni*). — ERCOLE SCATASSA: La chiesa di S. Francesco a Sassocorvaro e l'Oratorio di S. Giuseppe a Maceratafeltria (*con quattro incisioni*). — M. MAGISTRETTI: Il Pastorale di S. Galdino (*con quattro insisioni*). — ERCOLE SCATASSA: Inventario degli oggetti che il conte Nicolò da Montefeltro diede in dote a sua figlia Orlandina. — Corrieri Artistici. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:
nel Regno 10 *Lire*
per l'Estero Lire 11.

Direzione e Redazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI E C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

Cronaca.

Firenze. — Di alcuni recenti lavori.

E' bastato che si parlasse di alcuri lavori compiuti recentemente nel Duomo fiorentino, perchè tutta la stampa accogliesse e diffondesse la notizia con grande entusiasmo.

Come è noto le opere d'arte che ora sono nelle navate di Santa Maria del Fiore furono disposte nell'ordine che mantennero, si può dire, fino a ieri, nel restauro generale della chiesa, compiuto nel 1842. Prima di quell'anno fra la Porta maggiore e le laterali, erano due altari, della Trinità e della Concezione, lungo la parete settentrionale le due figure di Giovanni Acuto e di Nicola da Tolentino, che ora sono sopra le porte minori della facciata e, di fronte, lungo la parete opposta, i due cenotafi di Luigi Marsili e di Pietro Cosini, ora nella prima cappella a destra nella tribuna della Croce. Nel 1842, quando si demolirono i due altari, dietro a quello della Trinità, tra la porta maggiore e la minore verso via de' Martelli, si scoperse questa curiosa iscrizione: " *Operum* (?) *de Senis natus — ex magistro Camaino — in hoc situ fiorentino — Tinus sculpsit omne latus — hunc pro patre genitivo — decet inclinari — ut magister illo vivo — nolit appellari* ».

L'iscrizione denotava che in questo luogo stette, in origine, la tomba del voscovo di Firenze Antonio d'Orso, fatta eseguire circa il 1321 dal suo esecutore testamentario, il poeta Francesco da Barbarino, a Tino di Camaino, scultore senese. Niente di più facile, dopo tale scoperta, che riporre la tomba nel luogo originario. Invece fu collocata sopra la porta dei Canonici, a tale altezza da essere difficilmente visibile, e ciò perchè facesse riscontro alla tomba di Piero Farncse, posta sopra la porta detta del Campanile. Oggi soltanto la bella tomba, intagliata con fine eleganza, è stata riposta, per cura dell'architetto Castellucci, al suo luogo primitivo, dove, lavandosi la parete, apparvero tracce di alcune decorazioni dipinte, che servivano certamente di sfondo al sarcofago. Ma l'intelligente attività dell'architetto dell'Opera non si è appagata di ciò. Prendendo occasione dai lavori che si fecero per la collocazione delle imposte di bronzo della porta maggiore, ha procurato che fossero ripuliti gli affreschi di santi, di Tito e il musaico di Gaddo Gaddi e che si lavassero dalla sconcia tinta grigia che li deturpava i bei pietrami dei pilastri. Una finta cornice di legno, aggiunta da poco, che correva lungo tutte le pareti delle tre tribune, incominciando a metà dell'altezza dei grandi piloni che sostengono la cupola, sarà tolta via affatto, e i piloni guadagneranno moltissimo in sveltezza, a giudicare dal saggio. Finalmente, negli sguanci dell' ultima finestra della navata meridionale, poco avanti la porta dei Canonici, si sono scoperte tracce di figure dipinte. Quando il velo della tinta che ora le copre sarà tolto, si potrà giudicare con più precisione di che cosa si tratti.

Da un documento pubblicato dal Guasti *(S. Maria del Fiore; la costruzione della chiesa e del campanile.* Firenze, 1887, pagina 291) si sa che il 17 aprile 1395 si pagarono 15 fiorini d'oro ad Agnolo Gaddi e a Neri di Antonio « socii dipintori, per la pittura dello sguancio della finestra posta da Leonardo monaco il 1.° di aprile », ed a questo Leonardo di Simone, vallombrosano di San Pancrazio, gli Operai avevano allogato fin dal 1388 due delle quattro finestre di vetro ordinate in quell'anno. Può darsi che le pitture or ora scoperte sieno opera dei due pittori menzionati nei documenti, o, se non di loro, di altri contemporanei. Quanto alla supposizione che altri affreschi si trovino sotto l'intonaco delle pareti, mi pare che debba escludersi recisamente. Le pareti si arricciarono e s'intonacarono nel 1435, e in quest'anno, e non nel 1440 come comunemente si crede, si dette a Bicci di Lorenzo, a Giovanni di Marco e a due altri pittori la commissione di dipingere « *in ecclesia maiori florentina* » i dodici apostoli, per la prossima consacrazione. Di altre pitture nel corpo della chiesa tacciono i libri dell' Opera, e ciò è sufficiente testimonianza che non si fecero mai.

Questi sono i lavori eseguiti finora nell' interno del Duomo. Altri vi stanno pensando e il nome dell'architetto che li prepara ci affida della cauta serietà con cui saranno condotti. Vogliamo sperare che tra i lavori da farsi sia anche compresa la remozione dei quattro Evangelisti di Nanni di Banco, di Donatello, dei Ciuffagni e di Niccolò di Piero, che nel 1588 furono tolti dalla vecchia facciata e collocati nelle oscurissime cappelle della tribuna di San Zanobi. Le quattro bellissime statue della prima Rinascita (e al San Giovanni di Donatello s' ispirò Michelangelo pel suo Mosè) sono ora quasi ignorate, perchè pochi le vedono. E se tempo verrà, come molti si augurano, che si adempia l'antico voto del popolo fiorentino, argutamente espresso dal Lasca, dando di bianco alle pitture della cupola e restituendole la sua vasta e solenne nudità, il Duomo fiorentino non potrà lamentarsi troppo delle ingiurie dei secoli.

(Da un articolo di Giovanni Poggi).

Genova. — Una Madonna Robbiana tolta dal suo posto a Genova.

La grave notizia della sparizione di una Madonna col bambino, di Luca della Robbia, dimostra la deplorevole tendenza, anche in recenti fatti dimostrata, di sminuire per avidità di lucro il patrimonio artistico di questa città.

La Madonna che era incastrata in un pregevole bassorilievo marmoreo nel vestibolo del palazzo numero 6 vico Mele, è stata tolta, circa un mese fa, dal suo posto, dove trionfava da secoli alla luce del sole, e venduta, non si sa a chi, per ventimila lire. Al suo posto venne murata una brutta copia qualunque, in terra cotta. Questa preoccupazione di sostituire in qualche modo l'originale prezioso proverebbe che sapeva di non essere nel suo buon diritto chi quella sottrazione e quella sostituzione operò.

Ma frattanto è da discuttersi se un palazzo che appartiene alla storia dei bei tempi e ne rappresenta un vero documento, possa essere spogliato, a solo scopo lucrativo, di un'opera d'arte autentica, la quale veniva ammirata da tanto tempo.

Genova. — In fondo al mare.

L'ing. Giuseppe Pino, inventore dell'idroscopio e d'un battello sottomarino, a chi l'interpellava sulle applicazioni de' suoi istrumenti, ha detto che questi serviranno molto a ricercare tesori naufragati: « Cominceremo a ricercare certi tesori artistici perdutisi nell'Arcipelago greco durante la guerra di Pompeo; abbiamo già il contratto col Governo greco. La ricerca è facile perchè la località è nota. Una nave carica di tesori rubati ad Atene s'infranse sopra un scoglio a picco, il quale ha, a qualche decina di metri di profondità, una specie di cornice. Su questa caddero alcuni oggetti fra cui varie statue, che vennero, dopo tanti secoli, recuperati per mezzo di palombari. Il resto è precipitato nell'abisso, e noi lo trarremo alla luce ».

Napoli. — Una ricca raccolta di tabacchiere distrutta a Napoli.

Una ricca raccolta di tabacchiere antiche fu distrutta dall'incendio scoppiato nei depositi del Monte di Pietà a Napoli. La raccolta era passata in eredità dal Duca di Mantova al conte De Marsi, con l'obbligo di non venderla: quest'ultimo la impegnò per 5000 lire. Pur troppo le ulteriori notizie aggravano ancora l' entità del danno perchè sulla raccolta erano possibili gli studi più ampi e più precisi sulla storia artistica della tabacchiera. Come fu detto i conoscitori attribuivano alla collezione il valore di oltre un milione. Esso conteneva, fra altro, due tabacchie cesellate da Carlo Durazzo, ed offerte il Papa, di eccezionale valore, parecchie scatoline di autentico cristallo antico di Boemia, una tabacchiera appartenuta al cardinale Lavarriers, un' altra donata a Tanucci dall'infante Borbone; e poi tabacchiere con smeraldi, brillanti, smaltate e con miniature in oro, argento e pietre rare. I conoscitori attribuivano alla collezione un valore di oltre un milione.

Pola. — Gli scavi presso Pola.

Il professor Poschi, direttore del Museo triestino di antichità, pubblica nell'*Istria* di Parenzo un'ampia relazione sugli scavi da lui diretti a Nesazio, presso Pola, l' antica capitale dell' Istria. I lavori furono allietati da importanti scoperte.

Interessantissima la statua di un giovane a cavallo, ignudo e di una donna ignuda a foggia di cariatide, che allatta un bambino, immagine della dea Venere, che ebbe culto nell'Istria, prima dell'occupazione romana.

" INTIMUS " in 15 gradazioni
Chiedere sempre la Marca di fabbrica
JOHANN FABER - Norimberga.
Matite nere finissime per Artisti, Ingegneri ed Architetti * * * * * * * *
In vendita presso le principali Cartolerie.
(2 martelli incrociati)
Premiato in tutte le Esposizioni.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO III. MILANO - Agosto 1903. N. 8.

Un affresco di Domenico Alfani
in Prepo presso Perugia

Chi da Perugia si reca al ridente colle di Prepo, poco dopo la villa di mons. Marzolini, che sorge ov'era l'antica chiesa parrocchiale del paese, vede alla sua destra una viuzza fiancheggiata da quercie, che formano la ricca e verdeggiante cresta del poggio. Perduta là nel fondo del sentiero, e per un buon tratto di via quasi nascosta dai rami degli alberi, si scorge una casa colonica, e lì presso un piccolo Oratorio, oramai abbandonato.

A chi appartenne quella modesta chiesuola sormontata da un campaniletto a tre luci, e i cui bronzi non squillano più tra i silenzi dell'amena collina? Quando fu essa costruita? Chi vi fece dipingere il grande affresco, di cui mi piace far parola ai lettori della *Rassegna?*

Siccome evidentemente l'affresco va riferito alla prima metà del sec. XVI, è forza ritenere che l'oratorio o edicola venisse eretto o nello scorcio del quattrocento o nei primi del cinquecento. Esso si trova nel perimetro della parrocchia di S. Faustino; e perciò mi son dato cura di investigare quali Oratorî si trovassero nella giurisdizione di quella Chiesa. Consultate le pregevoli *Memorie* di Annibale Mariotti, ho riscontrato, che le chiesuole private di cui fa ricordo, sono S. Michele Arcangelo, la Madonna del Rosario e S. Luigi Gonzaga, S. Pietro Apostolo volgarmente chiamato *S. Pietrino*, S. Antonio e S. Prospero.

Volli poi proseguire le mie indagini prendendo a guida i libri delle *Visite diocesane* in ispecie del secolo XVI, e vi incontrai solo la menzione di una chiesuola di S. Ercolano, senza cura di anime, di cui parlerò in appresso (1). Il Riccardi poi nelle *Memorie* mss. sulle Chiese e altri monumenti di Perugia dá l'indicazione, troppo sommaria, di un Oratorio, in parrocchia di S. Faustino, appartenente alla famiglia *De Signorellis*.

Del resto, come vedremo meglio più innanzi, la istoria della piccola chiesa anche nei tempi a noi vicini, è abbastanza singolare. Intanto per prove dirette si sa solo, che l'antica dedicazione venne mutata nel 1700 o poco dopo, e sostituita dal titolo di S. Martino. Ciò si apprende da una iscrizione in marmo ancora esistente sulla facciata della Cappella, e che è del seguente tenore:

D. O. M.
AEDEM HANC
D. MARTINO A PATRVO DICATAM
IACOBVS MOSCA GAVELLI
IN HONOREM
DEIPARAE SINE LABE CONCEPTAE
AMPLIANDAM ET ORNANDAM CVRAVIT.
1746.

(1) *Visite dioces.* Vol. XI, *Cancell. del Vesc. di Perugia.*

Dunque uno zio di Jacopo Mosca Gavelli dedicò, certo nel 1700, a S. Martino la piccola Chiesa, e nel 1746 il nipote mutò il titolo in quello della Immacolata. Così avvenne che in ogni anno si celebrasse una festa in onore della Concezione, e non già nel dì 8 dicembre, ma nel 10 successivo, perchè essendo la solennità dell'Immacolata festa di precetto, nessuno dei parroci limitrofi poteva lasciare la propria residenza per recarsi all'Oratorio e celebrarvi il divino uffizio. Siccome poi il 10 dicembre era commemorativo della *Traslazione della S. Casa di Loreto*, così il popolo impropriamente chiamò l'Immagine e la Cappella coi nomi della *Madonna* e della *Chiesa di Loreto*. A questa festa accorrevano dalla vicina Perugia e da altri luoghi molti fedeli e specialmente gl' infermi, giacchè eravi la tradizione di molti miracoli operati dalla sacra Imagine. Circa cinquanta anni fa questo concorso non ebbe più luogo. Scopertasi la *Madonna della Misericordia* di Ponte alla Pietra, là si recarono gli ammalati accesi di maggior fervore pel nuovo simulacro. A poco a poco quindi cadde in disuso la celebrazione di ogni festa nella chiesuola, di cui si parla, e che perciò rimase abbandonata con grave danno dell'affresco e delle suppellettili, che vi si trovavano.

Però se scarse sono le notizie che le iscrizioni della Chiesa e le popolari tradizioni ci danno, il dottissimo Mariotti nelle *Lettere pittoriche* (L. IX) ci dice abbastanza per guidare con qualche precisione le nostre indagini. Egli, illustrando la celebre Scuola del Perugino, ci parla di Domenico Alfani, e circa la confusione che si è fatta da molti storici fra Domenico e il figlio Orazio, osserva che ciò è avvenuto anche rispetto — « a quella pittura a fresco assai stimata rappresentante la Vergine con dieci Santi, che fu già una *Maestà* ridotta poi a Chiesa, un miglio fuori di Porta Eburnea sulla collina che sovrasta all'antica via di Porsenna nella villa di Prepo, dell'Avvocato Pietro Gavelli, sebbene in tal pittura si leggesse *a chiare note* la data del 1525 » — Questa scritta non si legge per ora nel dipinto perchè ricoperta da un sottile intonaco (che verrà presto rimosso), ma l'attestazione dell'erudito storico ci basta per stabilire che l' affresco fu condotto in quell'anno; e poichè allora Orazio non toccava nemmeno il terzo lustro di età, è forza riferire l'opera al padre Domenico. Il Mariotti non dice però da qual fonte rilevi che il dipinto fosse dell'Alfani. Il riscontro che altrove egli arreca non sarebbe sufficiente a formare in noi la convinzione circa la verità di questo fatto. E di vero l'esservi stata in quel luogo la villa del grande giureconsulto Bartolo Alfani, vissuto nel XIV secolo, non prova che cotesta proprietà due secoli dopo appartenesse ancora alla sua famiglia, e che perciò Domenico, discendente del celebre legista, vi conducesse l'affresco, di cui

si parla. Ma io credo che ciò resultasse in modo positivo da una parte dell'iscrizione, che mi auguro possa essere rintracciata nel distacco del pregievole quadro.

Domenico Alfani, quando dipinse quest'opera, era in età di circa 35 anni. Infatti, sebbene si ignori la data della sua nascita, è facile argomentare, che essa avvenisse fra il 1479 e il 1480, perchè suo padre Paris, orafo di Perugia, contrasse matrimonio nel 1478 con Sebastiana vedova di Stefano di Angelino di Vico, e quindi il figlio Domenico dovette nascere uno o due anni dopo, in modo da aver raggiunto l'età di 20 anni almeno, quando venne iscritto nel Collegio dei pittori, e ciò fu nel 1510. Il dipinto appartiene dunque alla piena virilità del celebre pittore, che, secondo il Vasari, *molto operò in Perugia e attorno per le castella.*

Domenico Alfani – Affresco con la Madonna e Santi in Prepo presso Perugia.

L'affresco misura in larghezza cm. 485 e in altezza (non calcolando le fasce ancora ricoperte di intonaco) cm. 340. Supera perciò nelle vaste dimensioni tutti i quadri e affreschi distaccati della nostra pinacoteca. Esso occupa tutta la parete di fondo della piccola chiesa, e certo anche senza conoscere la data precisa converrebbe riferirlo alla prima metà del cinquecento. Infatti se l'insieme offre una certa larghezza di linee, specie nei panneggiamenti, la disposizione delle figure, la gloria degli angeli, le movenze castigate e composte dei personaggi e il gruppo centrale della Madonna col Putto sono indice sicuro per ritenere che il pittore seguì l'evoluzione dell'arte avvenuta al tempo suo, ma non si appartò dai criteri della scuola precedente, di cui l'Umbria possiede tanti esemplari.

Pur troppo la nostra pochezza e lo stato del dipinto, qual'è attualmente, non ci hanno permesso di ritrarlo con fedeltà, ma nondimeno chi guarda il nostro modesto profilo si accorge subito che si tratta di opera condotta da valente artefice, che colla rigorosa simmetria nella disposizione dei soggetti ha voluto seguitare le tradizioni classiche della scuola, a cui venne educato. La composizione è buona sotto ogni aspetto: bella la proporzione dei corpi in ogni figura, corretto il disegno disinvolte le linee dal fare largo e solenne, forte l'espressione, grandioso l'insieme, un chiaroscurare parco ma sentito, molta naturalezza nei panneggiamenti e vivo il colore delle carni massime nei volti femminili.

Nella parte superiore, divisa dalla inferiore per mezzo di una fascia, sta l'Eterno Padre in bianco ammanto, che si perde in un chiarore giallo oro, da cui spuntano le teste alate dei serafini. Quest'etere aurato doveva fare ottimo contrasto collo sfondo azzurro della scena, in cui sono disposti gli altri personaggi, e nel quale oggi malamente si scorgono dei motivi prospettici di pianure e colline. L'ovale è condotto con nubi sottilissime, dove si aggira una festa di angioletti dalle varie e graziose movenze; nel centro è la Madre seduta tenendo sopra un ginocchio il Divino Infante in atto di benedire, mentre due grandi angeli, ai lati, stanno in adorazione.

Nella linea inferiore, *in cornu Evangeli*, la Maddalena recante il vaso degli unguenti preziosi, figura nobilissima e acconciata alla maniera raffaellesca, S. Benedetto grave, solenne nella sua ampia cocolla, S. Sebastiano non femminilmente lezioso ma di virile bellezza e un santo Vescovo, ch'io credo debba rappresentare S. Costanzo, uno dei protettori di Perugia. Dall'altro lato, *in cornu Epistulae*, S. Ercolano col pastorale adorno del pennoncello col Grifo, ossia coll'arme della città, indi S. Girolamo, S. Francesco d'Assisi dall'umile contegno e S. Caterina martire, figura squisitamente modellata.

Nel centro della parte inferiore vede il lettore l'imagine di Tobia in veste del cinquecento condotto per mano dall'Arcangelo Raffaele. Ora è ben vero che i pittori di quell'età non andavano pel sottile nell'assegnare ai santi o agli altri personaggi delle loro storie indumenti secondo la moda del tempo in cui dipingevano; ma qui non si vede altra traccia di quest'abuso che nel vestimento di Tobia, e quindi pensiamo che ciò debba porsi in armonia coll'intenzione di chi commise il dipinto. E' fuor di dubbio, che il fanciullo rappresenta Tobia, perchè tiene nella mano destra il pesce ed è condotto dall'Arcangelo. Perciò è lecito congetturare, che essendo il dipinto in antico una *Maestà*, come ritiene il Mariotti, il committente abbia voluto implorare da Dio, che i viandanti trovassero durante il loro viaggio scorta sicura nell'Angelo custode, conforme il detto di Tobia padre — « *Credo enim quod Angelus Dei bonus comitetur ei, et bona disponat omnia* (1) » —

Evidenti son dunque i pregi dell'affresco, il quale ci dimostra una volta di più, che la Scuola del Perugino fu tra noi rigogliosa, e conservò i suoi caratteri sostanziali pur cedendo in molti rispetti al progresso dell'arte avvenuto per opera di Leonardo, di Raffaello e di Michelangelo (2).

Difatti, guardando l'interessante affresco di Prepo, si vede che Domenico Alfani seguitò con amore lo sviluppo che diede all'arte del dipingere il grande Urbinate, sia per l'ampiezza del disegno, sia pel vivace colorito, sia per

(1) Lib. Tobiae. Cap. V, 27.

(2) Non è meraviglia dunque, che nel 1573, proprio per opera di Orazio Alfani, figlio di Domenico e di Raffaello Sozi sorgesse in Perugia l'*Accademia di Belle Arti* con notevole larghezza di intendimenti estetici. Essa aprì subito i corsi di disegno, di plastica e di matematiche e fu ordinato, che vi si facessero pubbliche letture dirette a coltivare ed educare il gusto dei perugini per le arti belle,

la spontaneità e verità delle movenze. E' un fatto che molte parti di quella composizione fanno ripensare a Raffaello, a quel Raffaello, che sebbene ritraesse in molte opere la maniera del maestro in ciò che era da seguire, pure sin da giovanissimo diede prova di schietta originalità. Si guardi all'affresco di S. Severo a Perugia. Qui il gio-

Raffaello Sanzio e Pietro Perugino - Affresco di S. Severo in Perugia.

vinetto Sanzio è posto a immediato confronto con Pietro Vannucci, che, già vecchio, dipinse la parte inferiore della rappresentazione, mentre la superiore era stata compiuta nel 1505 dal suo grande discepolo. Si dice che in questo quadro il Perugino non desse la piena imagine del suo valore artistico, e certo dal suo pennello uscirono opere di più alto pregio. Ma la sua maniera è quella, quella la posizione dei personaggi quasi sempre uniforme, quello il girar delle teste, quella l'aria estatica che li fa come estranei l'uno a l'altro, quella la suprema quiete, troppo silenziosa, lasciatemi dir così, che egli volle diffondere nelle sue creazioni. Orbene guardate lo spartimento superiore! E' Raffaello, giovine di appena 22 anni, che dà forme più vigorose alla figura del Cristo, una maggiore spigliatezza di attitudini agli angeli, e nella rappresentazione dei Santi preludia ad alcuni soggetti, che svolgerà nella incomparabile *Scuola di Atene*. Il disegno ha già molta forza di linee, prontezza e disinvoltura, magistrale plasticità di contorni, rilievo efficacissimo. Il colorito più vivo e terso insieme trova nuovi effetti di luce e di ombre, e il maggior movimento della scena rompe la monotonia solita ad osservarsi fino allora nei quadri di carattere ieratico, e assoggetta il freddo classicismo alle esigenze di un'arte più vera, più grandiosa, più libera.

Tutto questo aveva osservato il Vasari anche nelle opere anteriori di Raffaello. Rispetto allo *Sposalizio di Maria* dipinto dall'Urbinate per S. Francesco a Perugia, scrive che in esso — « espressamente si conosce l'augumento della virtù di Raffaello venire con finezza assottigliando e passando la maniera di Pietro (1) » —

Tante meraviglie furono viste dai discepoli del Perugino, i quali si invaghirono di imitarle, onde osservi Domenico Alfani calcare le orme del suo condiscepolo nella posizione delle figure, nel loro sviluppo più umano-nella ricerca di nuovi effetti, e coll' Alfani, Giannicola Manni, altro scolaro di Pietro, dare una maggior vivezza alle carni. Ad onta di ciò, il nostro Domenico non ha avuto troppa fortuna nel giudizio dei posteri. Anzi tutto, come dissi poco fa, si vollero contendergli alcune opere egregie attribuendole al figlio Orazio; e poi si diffuse sul conto suo la voce, ch'egli si valesse per lo piú dei cartoni altrui.

Andremmo per le lunghe se volessimo citare anche di volo gl'infiniti casi di pittori illustri, che chiesero ai loro amici e compagni d'arte un'ispirazione, un bozzetto, uno schizzo di qualche opera. Il Pinturicchio stesso, uno dei grandissimi del tempo suo, non isdegnò i consigli e l'aiuto di Raffaello per alcuni suoi affreschi nella Libreria di Siena. Ebbene è un fatto, che Domenico Alfani per la *Sacra Famiglia* (che si trova nella nostra pinacoteca) si valse di uno schizzo a penna inviatogli dall' Urbinate insieme alla lettera, con cui Raffaello prega *Menico* di procurargli da Atalanta Baglioni il pagamento in oro del celebre quadro — la *Pietà* — nel quale l'illustre donna volle riflesso il suo dolore per la tragica morte di Griffonetto. Altra volta l'Alfani, avendo ospitato in Perugia il Rosso fiorentino, caduto in miseria, ebbe da lui per atto di riconoscenza il cartone, che gli servì per la tavola dell'*Adorazione dei Magi*. E che perciò?

Se noi prendiamo a considerare la *Sacra Famiglia* disegnata secondo lo schizzo a penna di Raffaello, si vede subito che l'artefice perugino, pur seguendo le linee tracciategli, obbedì ai criteri propri e ai propri convincimenti d'arte. Per esempio nel disegnetto raffaellesco l'imagine del Bambino presenta qualche obesità, da cui invece in questa, come nelle tavole della *Madonna con Santi* e del *Presepio*, l'Alfani si tenne sempre lontano, dando ai corpi dei fanciulli più giuste proporzioni. La figura di S. Zaccaria ebbe da Domenico un sembiante diverso, che ricorda quello di altre sue figure, come se ne incontrano nell'affresco di Prepo. A lui piacque abbondare nelle *Glorie* degli angeli e dei serafini, e perciò mentre il bozzetto di Raffaello ne reca cinque, il perugino pittore ne aggiunse sette, atteggiati vagamente qua e là in pose diverse e tutte graziose e gentili. Bellissimo in ispecie l'angioletto che dorme colla bionda testina sul braccio sostenuto da una nube leggiera. A questa scena di angeli egli si ispirò in gran parte per quella eseguita nell'affresco di Prepo. In esso poi il Bambino assomiglia a quello della *Madonna con Santi*. Nel patriarca S. Giuseppe dell' *Incoronazione* osservi una chiara reminiscenza di una testa di Santo, che si ammira nel fresco.

(1) *Vita di Raffaello da Urbino.*

Ma altri riscontri si hanno per giudicare che l'arte di Domenico Alfani non fu di sola imitazione, e mi contenterò di accennarne uno, assai eloquente. Veggasi la stupenda tavola della *Sacra Famiglia* di Orazio, figlio di Domenico, degnamente elevata egli onori della *Tribuna* nella Galleria di Firenze, ove si trova accanto a quel miracolo d'arte, che è la *Madonna del Cardellino* di Raffaello. Ognuno nota nel volto angelico di Maria la forma del naso dritto, che disegna un profilo molto singolare.

FIRENZE, Gall. degli Uffizi - Sacra Famiglia di Orazio Alfani.

Ebbene questa sigla si riscontra nella tavola del *Presepio*, n quella della *Madonna con Santi* e in altre opere di Domenico Alfani, dalle quali il figlio l'apprese. E si noti che quella particolarità nel disegno dei volti femminei piace in Domenico, come in Orazio Alfani perchè condotta con moderazione e gusto d'arte, mentre spiace in altri, come, ad es. in Berto di Giovanni. E sempre nella *Sacra Famiglia* di Orazio, chi non vede che i putti per le corrette proporzioni e per l'espressione ricordano quelli di Domenico?

Venendo ora all'affresco, nessuno negherà che in alcune parti esso ricordi il fare raffaellesco; ma non è lecito concludere, che anche in questo dipinto l'Alfani si valesse di un vero e proprio cartone dell'Urbinate. Avvertasi intanto, che Raffaello morì nel 1520, e che l'affresco appartiene al 1525, e non è molto verosimile, che Domenico avesse ricevuto cinque anni prima un cartone o schizzo del Sanzio per metterlo in opera tanto tempo dopo. Si noti poi che la *dolcezza e facilità* dell'Urbinate, come scrive il Vasari, era già penetrata nello spirito dei suoi ammiratori e in specie dei suoi condiscepoli, che avevano assistito al sorgere luminoso di quella nuova aurora dell'arte italiana. Alcuni scolari del Perugino non sentirono l'alito vigoroso di quest'arte, e nel secolo XVI continuarono a dipingere calcando e ricalcando le orme del Vannucci, ma Domenico Alfani non fu di questo numero, perchè comprese che l'arte nella immobilità decade e muore, e che perciò bisogna aver fede nel progresso indefinito delle sue forme, dei suoi intenti e dei suoi ideali.

Parlando ora del tempietto in cui si trova l'affresco, osserverò che non ha torto il Mariotti ritiene che in principio costituisse una *Maestà*, ossia uno di quei dipinti, che si chiudevano in un rozzo edificio, la cui parte anteriore era aperta o difesa da un cancello o da un muro con aperture laterali munite di inferriate, che permettessero ai viandanti di pregare dinanzi alle sacre imagini. Questo dovette essere ai primi del secolo XVI, quando Domenico Alfani dipinse l'affresco. Però in breve l'edicola divenne una vera chiesa, di cui dovettero occuparsi i vescovi perugini nelle loro visite diocesane. E infatti il vescovo Comitoli, recandosi in quelle parti nel 1593, dopo aver parlato della parrocchia di S. Faustino, accenna ad una chiesuola di S. Ercolano *sine cura*. In essa era un solo altare tenuto in guisa da non potervisi celebrare la messa, e non v'era nemmeno il campanile, nè la croce sul vertice della facciata, nè l'indicazione del titolo sopra la porta del tempietto. — « Visitavit ecclesiam sine cura Sancti Herculani in qua extat unum altare nudum et sine paramento aliquo, extat figura sanctissimi crucifixi, . . . et omnibus visis ordinavit fieri campanile cum campana, apponi titulum supra porta et crucem in culmine tecti, et ad altare provideri pro missarum celebratione » — Ma quali prove si hanno per ritenere che la meschina chiesuola di S. Ercolano sia quella in cui si ammira l'affresco? Prima di tutto, se nella perimetria della parrocchia di S. Faustino fosse esistito altro Oratorio dedicato a S. Ercolano, se ne dovrebbe incontrare qualche tradizione. Ma nulla di tutto ciò abbiamo potuto raccogliere. L'affresco intanto della nostra chiesuola contiene l'effigie del santo vescovo di Perugia, e ciò basta a darci, se non l'assoluta certezza, almeno un sufficiente indizio per ritenere che la chiesa dedicata a S. Ercolano fosse quella che erge ancora il il suo modesto campanile fra le quercie ombrose di Prepo. I lavori ordinati dal vescovo Comitoli furono probabilmente compiuti nei primi del secolo XVII; e cioè venne eretta la torricella campanaria, in cui si nota anche oggi un'antica campana, ampliato l'altare e murata sopra la porta la iscrizione recante il titolo della Chiesa, sostituita verso il 1700 da altra epigrafe per la nuova dedicazione a S. Martino.

Altri restauri si ebbero evidentemente al principio del secolo XVIII. Infatti una delle campane aggiunte (perchè in principio ve n'era una sola) reca la data del MDCCIII; pochi anni dopo, nel 1722, si adornò la chiesa di alcuni sgabelli in noce ricoperti di stoffa rossa, che ancora rimangono, e forse a quel tempo devono riferirsi il pregievole lavoro a intaglio messo a oro finissimo del gradino dell'altare, del ciborio e del tabernacolo, e alcuni quadretti in rilievo sul gesso di squisita fattura. Il cro-

cifisso in bronzo, ben modellato, parmi invece appartenga al secolo XVI. Nell'ampliamento dell'altare però fu sacrificato anche l'affresco, il quale, dopo aver sofferto gravissimi danni nella parte superiore, venne, a dir così, spezzato in quella inferiore. Infatti, dopo qualche saggio, si è visto che l'affresco continua in basso sotto il nuovo intonaco con una fascia a chiaroscuro seguita da una treccia di vario colore. Chi sa non vi siano ancora delle teste di santi incorniciate, come nelle predelle di molte tavole e di molti affreschi?

Ma io non dubito di veder presto riparato, almeno in parte, ai danni che il dipinto ha sofferto. Di ciò è guarentigia l'affetto che porta alle patrie memorie il Rettore del Collegio Oradino, can. Fabio Ferrini, succeduto di recente all'ultima proprietaria dell'Oratorio; e, secondo me, l'unico modo di interrompere con resultato efficace l'opera inesorabile del tempo e della umidità, che s'infiltra pei vecchi muri, è quello di distaccare l'affresco.

Taluno mi ha riferito che le pareti della chiesuola furono, or son pochi anni, gravemente danneggiate anche pel fatto, che nelle esercitazioni militari di campagna alcuni pezzi di artiglieria vennero collocati in quelle vicinanze. I ripetuti colpi determinarono un forte scotimento del terreno, e apparve allora nella parete, ove si trova il dipinto, una larga fenditura. Ecco, a me sembra, che chi dirige queste esercitazioni tattiche dovrebbe astenersi dall'occupare luoghi, ove esistono o si può supporre che esistano opere d'arte. Il collocarsi più qua o più là non sarà per nuocere troppo all'esito di una *finta* battaglia!.

O. Scalvanti.

FIRENZE

Ognuno sa che il Davide di Michelangelo, prima di prendere stanza nell'attuale dimora, ben meschina per le sue maestose proporzioni, trovavasi di fianco alla porta di Palazzo Vecchio in Firenze. Ora, per iniziativa del Circolo Artistico, si è promossa un' *agitazione* per collocare nel luogo occupato già dall'originale una copia della statua. E questa idea è sostenuta da persone competentissime, fra le quali troviamo l'eccellente scultore tedesco, Adolfo Hildebrand, che, per la sua lunga dimora, si può considerare come cittadino di Firenze. Di lui la « *Nazione* » pubblicò testè un interessante scritto in cui difende con solide ragioni, con pensati argomenti la sua tesi.

Nota egli anzitutto come il David fosse opera di tale bellezza che da esso irradiava su tutta la piazza un aureola artistica che non possono certamente darle gli altri colossi rimasti ai piedi del Palazzo. Nè a ciò si limitava la funzione del capo lavoro Michelangiolesco. Il Palazzo Vecchio, dice l'Hildebrand, la cui massa di pietra si slancia direttamente su fino al coronamento merlato per poi riprendere colla torre l'identico volo più in alto ancora, ha per questa spinta all'insù il suo maggior effetto in alto, a detrimento della base nuda e disadorna. Di qui l'idea di porre accanto alla porta per abbellire la facciata e rallegrarla artisticamente il David, a cui corrisponde poi dall'altro lato il gruppo del Bandinelli. E più tardi, con geniale pensiero, sulla stessa linea si aggiunsero altre opere, la fontana, la statua di Cosimo, che divisero in due la piazza. Togliendo il David si ruppe la continuità della decorazione, l'armonia della piazza stessa.

Per parte nostra facciamo voti perchè il partito sostenuto con tanta competenza dall'Hildebrand e sostenuto da altre personalità quali il Carducci, il Fradeletto, il Boito trionfi e venga presto tradotto in atto.

Barnaba da Modena

Non è molto, noi pubblicavamo i frutti di una nostra ricerca nell'Archivio Notarile di Modena intorno ad un pittore modenese del secolo XIV, Tommaso Barisini; e la *Rassegna d'Arte* dava, tra le prime, un breve riassunto della nostra monografia, mettendone in rilievo i dati di maggiore importanza per la storia della pittura in Italia nel trecento.

Nel corso delle nostre indagini su Tommaso da Modena ci parve conveniente di non trascurare quanto potevasi riferire alla storia dell'arte nei tempi del nostro pittore e ci fu dato di rinvenire e di raccogliere alcuni preziosi documenti concernenti altri artisti del secolo XIV fioriti in Modena e legati di maggiore o minor relazione col nostro Tommaso. Così potemmo, in seguito a una esplorazione di tutti gli atti del tempo esistenti nel predetto Archivio, scoprire una serie non piccola di documenti riguardanti Serafino dei Serafini, dei quali in altra occasione ci ripromettiamo di dar conto al pubblico degli studiosi. E così possiamo ora intrattenerci un poco sulla scorta di notizie ancora inedite e per più riguardi non prive di interesse, sopra un altro artista modenese del secolo XIV da tutti gli storici della pittura ritenuto uno dei maestri più valenti della sua età, Barnaba da Modena, su cui la storia può ora dire tanto poco nella deplorevole mancanza di documenti, che a lui si riferiscano. Poche notiziole non prive certamente d'interesse trovò e comunicò, parecchi anni addietro, il prof. Santo Varni nel suo libriccino, che s'intitola: *Appunti artistici sopra Levanto*, Genova, 1870, pagg. 48 e 140; ma son tali notizie che non possono certo appagare la curiosità degli studiosi. Non si tratta

R. Galleria di Modena - Madonna col Bambino di Barnaba da Modena.

che di due pagamenti a Barnaba da Modena, di cui l'uno è registrato nella *Massaria Comunis* di Genova (c. 26) con le seguenti parole: « 1364,26 aprilis. Bernabe pictori... « pro picturis et laboreriis per eum factis in capella du- « cali et in una cona. ad complementum librarum 77 sol. 10 « ex apodisia domini ducis, etc. L. 12.10 »; e l'altro, esistente nell'Arch. di S. Giorgio, suona: « 1370,10 madii. « Bernabe de Modina pinctor debet nobis... infra solu- « cionem de reffa- « cere una conna pro « ponere in Bancis « L. 12.10 ».

Chi pensi che tutto ciò che abbiamo di documentato intorno a Barnaba da Modena consiste — o quasi — nei due miserevoli atti qui sopra riferiti nella loro integrità, non troverà certamente inutile il presente nostro articoletto, che si propone di portare nella questione qualche nuovo dato di fatto capace di lumeggiare meglio, se non proprio di illustrare, la vita e l'opera del pittore Modenese.

***

Prima di produrre qualche documento intorno a Barnaba, converrà, se non ci inganniamo, toccare brevemente della sua famiglia. Questa fu d'origine milanese; ma sin dal primo ventennio del secolo XIV dovè trasportarsi a Modena, ove si fissò fino a che Barnaba, il nostro pittore, non decise di recarsi a Genova ad esercitarvi la sua arte. Abbiamo di ciò che affermiamo diverse prove, che possiam dire incontrovertibili. Negli atti da noi esaminati accanto al nome dell'avo e del bisavolo di Barnaba troviam sempre la sola designazione « de Mediolano »; e chi abbia una qualche pratica degli usi notarili del tempo non istenterà a riconoscervi una qualificazione d'origine, suscettiva ben anche di divenire un proprio e reale cognome. Accadeva infatti nei secoli XIII e XIV che la formazione dei cognomi dipendesse dal luogo, donde eran provenute le famiglie, o dal cristallizzamento del caso genitivo del nome paterno, o dalla designazione dell'arte, dei mestieri, ecc. ecc. Il cognome del casato di Barnaba avrebbe dunque dovuto divenire in volgare « Milani » o tutt'al più « Milanesi », se non fossero venute altre cause di vario carattere a turbarne il processo di formazione. Siamo nel 1324, e il bisavo del nostro pittore, di nome Ottonello, è già morto; vive in Modena l'avo omonimo Barnabeo de Mediolano, il quale compera da certo Francesco Brussati una casa, per il prezzo di lire 36 modenesi, confinante da un lato con certo Pietrobono Conti, dall'altro con un parente di Tommaso da Modena, Tolomeo Barisini (Arch. Notarile, *Memoriali*, 1324, I, n. 559).

Francoforte, Istituto Städel — Madonna col Bambino di Barnaba da Modena.

L'anno seguente, lo stesso « Barnabeus qd. Octonelli de Mediolano» acquista pure « duos cassamentos » da Giovanello da Casale (*Mem.*, 1325, n. 1615) e poco dopo, certamente prima del 1332, egli muore. E infatti nel 1332 ci si fa innanzi il figlio Ottonello del « quondam Bernabeo », che il 22 maggio compera da certi Pietro, Bartolommeo e Geminiano Storti di Panzanello, agenti per se medesimi e pel fratello minore Albertino, una casa posta in Modena nella cinquantina di S. Eufemia per L. 28 modenesi (*Mem*, 1332, II, 1249). Il piccolo fratello Albertino Storti compirà presto i quattordici anni e potrà il 21 agosto ratificare il contratto (*Mem.*, 1332, I, 160).

Dopo ciò, facciamo un salto di otto anni senza rinvenire alcun documento riguardante in modo diretto Ottonello, padre del nostro pittore. Soltanto nel 1340, in data 6 agosto, riusciamo a trovare il seguente atto, che in parte riproduciamo: *Ottonelus quondam d.ni Bernabei de Mediolano Cinquantine sancte Heufomie vendidit per alodium iure proprio et in perpetuum d. Ricobono qd. d. Zanis de boscho quoddam cassamentum cum domo et hedif. superestantibus positum in civitate Mutine in cinq. fratrum minorum de porta baioariae.* (*Mem.*, 1340, I, 124). Quest'atto ha per noi singolare importanza perchè ci fa conoscere

di più la moglie di Ottonello, Francesca di Rolandino Cartari, la quale figura nel documento per rinunciare ad ogni diritto che le potrebbe competere sulla casa venduta in causa della sua dote. Questa Francesca Cartari fu la madre del nostro pittore: e usiamo senz'altro questo linguaggio reciso perchè abbiamo prove per affermare che Barnaba non potè nascere dalla seconda moglie di Ottonello che portò il nome di Cecilia Rolendi (1). Ciò impariamo dal testamento di Ottonello del 1367, che riferiamo qui in gran parte, perchè esso contiene la prima notizia intorno a Barnaba da Modena.

Memoriale, 1367, II, 12, *Octonelus fil. qd. Bernabei olim de Mediolano nunc civis et habitator civitatis mutine in cinquant. Sancte Heufomie sanus per gratiam Iesu Christi mente et sensu licet corpore languens fecit testamentum in hunc modum videlicet: in primis quidem de bonis suis dictus testator reliquit tres libr. sev sold. et octo den. mut. pro anima sua producentis missis dicendis et celebrandis distribuendis per eius comisarios infrascriptos inter presbiteros civitatis Mut. et eius districtus.... Item reliquit* MAGISTRO BERNABEO PICTORI *eius filio legiptimo et naturali pro beneditione quinque sold. mutin. et in hiis sibi heredem instituit volens atque mandans dictus testator dictum magistrum Bernabeum esse de hoc tacitum et contentum. Item reliquit dictus testator d. honeste eius filie ed uxori petri de parentibus quinque sold. mut. pro benedictione..., Item reliquit dictus testator de bonis suis d. Çiçilie fil qd. magistri Simonis de Rolendis et uxori ipsius testatoris dotes suas quas ab ipsa d. Çiçilia eius uxore habuit...*

PINACOTECA DI TORINO — La Madonna col Bambino di Barnaba da Modena

Cotesto Simone Rolendi, padre della seconda moglie di Ottonello e morto già nel 1367 esercitava in Modena il mestiere del barbiere nella cinquantina di S. Agata. Aveva già maritata una prima volta sua figlia Cecilia nel 1338 con certo Antonio Strapasorici (*Mem.*, 1338, II, 1248) e nel 1362 ripeteva il testamento già fatto nel 1341 (*Mem.*, 1341 II, 335 e 1362, I, 285) (1).

***

Ma prima di procedere occorre dileguare senz'altro alcuni dubbi, che potrebbero essersi fatta strada nell'animo dei lettori. Dai documenti, sin qui prodotti resta dimostrato che da un Ottonello de Mediolano, abitante in Modena, nacque un pittore di nome Barnaba. Rimane ancora a vedersi se cotesto Barnaba possa identificarsi col nostro Barnaba da Modena e rimane ancora a spiegarsi come tale denominazione egli abbia acquistata in luogo di quella: Barnaba da Mediolano, che meglio gli sarebbe convenuta.

Non esitiamo a rispondere che l'identificazione è sicura. Infatti la famiglia « de Mediolano », stabilitasi in Modena, andò perdendo a poco a poco il suo cognome e ne assunse in suo luogo un altro: quello di Agocchiari, che noi non sappiamo ben dire come le derivasse, ma riteniamo

(1) È dell'8 aprile 1363 un documento (*Mem.*, 1363, 43) riguardante certo Jacopo nato dal primo matrimonio di Cecilia Rolendi. Orbene, Jacopo nel nostro atto figura giovanissimo, di poco più di sedici anni: è chiaro che se Barnaba da Modena fosse nato dalle seconde nozze di Cecilia con Ottonello, egli nel 1363 non avrebbe potuto certamente toccare i sedici anni. E allora come gli sarebbe stato possibile nel 1364 dipingere il palazzo ducale a Genova?

(1) Possiamo ora raccogliere nel seguente albero genealogico il risultato delle nostre ricerche.

Ottonello de Mediolano
(*Mem.*, 1321, num.i 2934-5)
|
Barnaba de Mediolano
|
Ottonello
1. Francesca Cartari
2. Cecilia Rolendi

BARNABA — Onesta
Pietro Parenti

quasi ch'esso possa rappresentare la denominazione del mestiere esercitato dal casato de Mediolano nella città di Modena (1).

In un documento dell'ottobre del 1380, che più sotto riferiremo, ci si presenta il nostro pittore così chiamato: *Magister Bernabeus fil. et heres q. mag. Octoneli de Mediolano agoclarij* e in un altro atto del 1383, che sarà fra poco riportato per gran parte, eccoci farsi innanzi lo stesso Barnaba colla sola designazione *filius Octonelli Agoclarij*. Per di più egli è detto cittadino modenese abitante in Genova. In Genova per l'appunto, come tutti gli studiosi d'arte sanno, il nostro pittore esplicò più che altrove la sua attività e in Genova, perdutosi il cognome Agocchiari, egli potè venir chiamato, dal luogo della sua nascita, Barnaba da Modena.

***

Quando, nel Maggio del 1367, Ottonello dettava il suo testamento legando al figlio una sì tenue parte dei suoi beni, Barnaba da Modena aveva già abbandonata la sua città natale ed erasi condotto a Genova, ove aveva subito trovato modo di dar luminose prove del suo valore. Furono anzi quelli gli anni più laboriosi di Barnaba da Modena. Ricorderemo infatti, dietro la guida del Cavalcaselle e del Crowe, com'egli venisse chiemato a dipingere la Cappella del Palazzo ducale, la qual cosa non potè non contribuire a renderlo assai noto e apprezzato, e come importanti lavori gli fossero allora affidati. Così Barnaba restaurò in Genova una tavola da collocare nella Loggia dei Banchi; nel 1367 dipinse il quadro che trovasi ora nella Galleria Staedel in Francoforte sul Reno; nel 1369 diede opera alla tavola della Galleria di Berlino, nel 1370 a quella della Galleria di Torino; nel 1377 infine a quella, che ammirasi in S. Giovanni Battista in Alba.

Frattanto la reputazione di Barnaba erasi diffusa oltre i confini di Genova e della sua patria e nel 1380 egli veniva invitato a recarsi a lavorare in Pisa, ove conservansi appunto le opere, in cui egli toccò la maggiore eccellenza manifestando le sue doti migliori di pittore. Il documento, che serba la notizia di questo invito suona così; « 1380. Maestro Giovanni di pessino da Lucha ebe « a dì due giugno per una andata che fe a Genova a « *maestro Barnaba* dipittore, che dovesse venire a Pisa « per fare la storia di santo renieri pisano, per andare « e per tornare a Genova, lire tre e soldi dieci »: (Si cfr. Bonaini, *Memorie ined. di Franc. Traini*, Pisa, 1846, pag. 99 e Santo Varni, Op. cit., pag. 49).

Noi sappiamo che il maestro modenese accettò l'invito e si recò a Pisa. Dobbiamo aggiungere che, cogliendo l'occasione di cotesto viaggio, Barnaba decise di passare per Modena, per vendere, tra l'altro, una casa, ch'egli possedeva ancora nella cinquantina di Santa Eufemia. La casa, di cui è parola, veniva infatti ceduta l'8 Ottobre 1380 a Manfredino di Alberto Borsavari per il prezzo di L. 100 modenesi e l'atto di vendita veniva rogato dal notaio Giovanni Sedazzari. *Mem.*, 1380-1, n. 539: *mag. Bernabeus fil. et heres q. mag. Octoneli de mediolano agoclarij de cinq. Sancte Heufomie, ecc).*

Nello stesso giorno Manfredino Borsavari « cartarius » confessava poi di aver ricevuto a titolo di deposito a tutto suo rischio e pericolo lire 50 modenesi da « magistro « Bernabeo fil. qd. magistri Octoneli de Mediolano agoclarij « civi mutinensi ». E con questo medesimo Manfredino Borsavari troviamo ancora il nostro Barnaba in relazione tre anni dopo, quand' egli, ultimati i suoi lavori a Pisa, erasi di nuovo ritirato a Genova.

Il documento è del 9 Novembre 1383 e per essere l'ultimo che riguardi Barnaba da Modena merita, a parer nostro, d'essere riportato in fondo a questa nostra breve memoria. Eccolo: *Jacobus Biliolus de Mutina, procurator* MAGISTRI BERNABEI DE MUTINA *pictoris, filii quondam Octonelli agoclarij, civis mutinensis, habit. civitatem Ianue, ut patet publico instrumento inde scripto manu Rafaelis de Bargono notari in millesimo trecentesimo octuagesimo secundo, indictione V, die quinto Iunii a Iohanne de Sedazariis not. vivo et leto procuratorio nomine dicti magistri Bernabei fecit Manfredino filio qd. Alberti de Borsavariis cartario civi mut. de Cinq. S. heufemie ibi presenti pro se et suis heredibus stipulanti et recipienti finem et refutationem, transactionem et pactum de ulterius non petendo spetialiter de quodam debito et obligatione quinquaginta libr. mut. in quibus dictus Manfredinus obligatur erat dicto mag. Bernabeo ex causa depositi, ut de ipso deposito constat publ. instromento scripto manu Iohannis de Sedazariis not. infrascripti in millesimo trecentesimo octuagesimo, indict. III, die octavo mensis Octubris et hoc quia dictus Iacobus proc. nomine dicti mag. Bernabei confessus et contentus fuit se habuisse et recepisse ac sibi integre datas, solutas, traditas et numeratas esse et fuisse a dicto Manfredino dictas quinquaginta libras mut. pro integra solutione e satisfactione dicti debiti*, etc. (*Mem.*, 1383, n. 934).

Per tal modo abbiam fatto un po' più davvicino la conoscenza di Barnaba da Modena e dei suoi parenti. Egli nacque a Modena, di famiglia d'origine milanese, e fu figlio di un Ottonello e di certa Francesca Cartari. Passò in Modena la sua gioventù col padre e con una sorella, Onesta, che sin dal 1367 era sposa, come rilevasi dal testamento di Ottonello, di Pietro Parenti; si trasferì ben presto a Genova, ove dipinse opere di grande pregio; ritornò nel 1380 in patria durante un suo viaggio a Pisa, ove fu chiamato per effetto del buon nome, ch'egli erasi saputo acquistare. Lo ritroviamo un'ultima volta a Genova nel 1383; dopo di che, più nulla sappiamo di lui. Ma noi ci lusinghiamo che altri, avendone l'agio, possa rintracciare qualche nuova notiziola, riguardante il suo soggiorno in Genova, nei preziosi « Fogliazzi » dei notai genovesi e voglia renderla senz'altro di pubblica ragione. E' nostro pensiero ch'ivi qualche documento su Barnaba si possa ancora rinvenire. Si tratterà senza dubbio di poco; ma anche quel poco, aggiunto a ciò che abbiam fatto conoscere, servirà sempre a porre in più chiara luce la figura di un pittore, che pareva essersi sottratto quasi del tutto alle indagini degli studiosi.

GIULIO BERTONI — EMILIO P. VICINI.

(1) Ci rallegriamo di poter aggiungere sulle bozze che la nostra supposizione non è priva di fondamento. Ottonello infatti figura nel 1306 tra i maestri ferrai di Porta Albareto (Arch. del Comune, *Matricola*, 1306) Ancora " Dinus Continus de « *Contine famulus Otonelli agociari* » (id. id.).

Gli ultimi battenti in bronzo
a Reggio dell'Emilia

Il territorio reggiano, sede di un governatore e di molte signorie (Correggio, Novellara, Guastalla, Scandiano, ecc.), si mostrò più che mai disposto a ricevere quella mirabile fioritura d'arte che s'indica col nome di Rinascimento; anzi le diede tale impulso che le terre più modeste, come la città principale, serbano traccie invidiate di quello splendore. Quand'esso toccò il colmo — dalla fine del secolo XV a buona parte del successivo — moltissime case di Reggio subirono una profonda trasformazione: facciate semplici e graziose, con ricchi fregi in terra cotta ne' cornicioni e di pitture nella sottoposta zona, finestre e porte ornate di sculture, ampi cortili e loggiati adorni d'affreschi, sostituirono le antiche e modeste dimore de' cittadini. Sopratutto si amò che l'uscio di casa avesse un bello e ricco battente in bronzo: la qual cosa fu agevole più che in altre città vicine, perchè qui nacquero e lavorarono scultori ed orefici insigni, come Bartolomeo e Prospero Spani, Antonio Signoretti, Alfonso Ruspagiari, i Parolari e, più tardi, i Pacchioni ed il Sampolo.

Reggio Emilia - Porta di casa Fossa.

Ma tanta ricchezza di bronzi va di giorno in giorno scemando; potrei dire che è quasi finita; i pochi che ancora rimangono sono proprio gli ultimi avanzi d'una serie gloriosa, nè dureranno a lungo contro gli assalti degli speculatori. Di quelli che se ne sono andati molti anni fa, serbano ricordo soltanto coloro che li hanno visti ornare le case Parisetti e Turri: di quelli emigrati da pochi mesi (due da casa Bertani, uno da casa Spalletti-Trivelli e un terzo da casa Corbelli), solo il secondo ha lasciato qui traccia di sè . . . nella fotografia, che mi affretto a riprodurre *ne pereat memoria,* aggiungendo quella della porta nella quale figurava come gemma d'uno splendido anello.

I picchiotti reggiani, quasi uguali per fusione e per lega, differivano assai per tipo e ricchezza di lavoro.

Alcuni, più semplici, hanno per motivo fondamentale una cetra, ornata di un mascherone nella parte inferiore cui talvolta si aggiungono fregi di frutta e fogliame. Ne serbava uno, assai malconcio, l'uscio posteriore di casa Spadoni sulla via Campo Marzio; un altro identico, ma d'ottima conservazione, fu rubato da casa Bacchi sulla via del Cristo, pochi anni fa; diamo la fotografia del primo.

Un terzo pende ancora dalla porta d'una modestissima casa sul corso della Ghiara (casa Salami N. 23) ed è assai più ornato dei due primi, come si vede da questa fotografia.

Un seconda serie di battenti aveva forma di cerchio costituito da delfini o mostri convergenti verso un ma-

Battente di casa Fossa, ora Spalletti Trivelli - *Fotografia Fantuzzi.*

scherone: tali sono quelli dell'Asilo d'infanzia, di casa Calvi, del Collegio convitto, che, spero, non emigreranno come quelli di casa Bertani. Uniamo anche di questi una riproduzione.

Ma dove l'arte sfoggiava, ancora pochi mesi fa, di maggiore bellezza era nei battenti delle case Trivelli (già Fossa) e Corbelli: l'uno condotto con fare largo e alla brava,

Battente di casa Spadoni (*Fot. Valle*).

Battente di casa Salami (*Fot. Valle*).

l'altro curato fin ne' minimi particolari, entrambi bellissime opere di artisti di tempra diversa, avrebbero bastato a mantenere in patria viva memoria de' suoi fonditori; furono venduti ad un mercante di Venezia, e del picchiotto Corbelli non c'è rimasta nemmeno la fotografia!

La tradizione popolare ascriveva a Prospero Clementi tutte o quasi queste opere; prove sicure non ne conosco; quello di casa Corbelli a me pareva di Bartolomeo Spani per il modo di trattare gli ornati e pei la vivezza di quella Medusa che spiccava nella parte inferiore.

Le forme o modelli probabilmente si trasmisero dall'uno

Battente nell'Asilo d'infanzia (*Fot. Valle*).

Battente dell'ospizio dei Parisetti (*Fot. Valle*).

all'altro artista, che li ripeteva o modificava a seconda dei casi o dei committenti; si durò certo per tutto il secolo XVI a fondere di questi bronzi, con tanta profusione che qualcuno pendeva fino dalle rozze porte delle case rustiche: una d'esse, alle Quattro Castella, ne serba ancora il solito mascherone di sostegno.

Questi varî tipi di battenti sono seguiti da un altro che mi pare si debba tener distinto. Quelli di un'antica casa Fossa (ora Banco di S. Prospero) a soli ornati, di forma alquanto dura, con mascheroni di sostegno più rozzi, segnano, a parer mio, la fine di questo genere di lavoro. Forse alla stessa mano, che li modellò bisogna attribuire gli altri due più vistosi dell'Ospizio Parisetti, d'uno de' quali riproduco il disegno.

Sente invece la decadenza e l'aura del seicento il martello monumentale della casa Toschi (ora Rocca Saporiti), e, se non è opera o copia d'altra opera di artista forestiero (parmi che un bronzo simile si trovi al museo Correr), potrebbe assegnarsi al Sampolo o all'Ancini, scultori nostrani. E' questo l'ultimo raggio d'arte che brilla sulle porte delle case di Reggio! Seguono picchiotti di ferro battuto, non spregevoli, per quanto lontani da quei di bronzo per materia e per forma, e si finisce colle prosaiche fusioni in ghisa o colle ancor più petulanti imitazioni di vecchi lavori esotici.

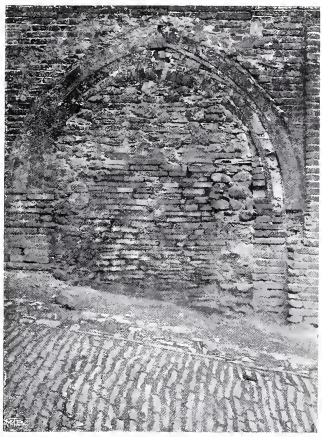
ANDREA BALLETTI.

La chiesa di S. Francesco a Sassocorvaro e l'Oratorio di S. Giuseppe a Maceratafeltria

Allo studioso che visita i paesi del Montefeltro, inoltrandosi per le vie strette, tortuose e ripide dei castelli, spesse volte si presenta qualche umile chiesuola, che lo costringe a fermarsi.

Porta di S. Giuseppe a Maceratafeltria.

Una di queste chiese è il S. Francesco di Sassocorvaro, della quale presento la porta, ora chiusa, situata nel fianco sinistro di chi entra. La sua erezione risale



SASSOCORVARO - Porta di S. Francesco.

al secolo XIV e venne consacrata nel 1381, come ne fa fede una lapide posta a' piedi della chiesa.

L'interno ha le pareti nude, il coro semicircolare è deturpato da un graticcio che nasconde le belle colonnine ottagonali e le brutte e cadenti decorazioni che vi furono sostituite stonano con la severità dell'ambiente. Il soffitto presenta ancora la travatura di legno sostenuta da mensoloni dell'epoca. L'esterno conserva maggiormente il carattere primitivo, con i suoi pilastri o controforti, con le

MACERATAFELTRIA - Porta del Castello.

mensole di mattoni sostenenti la grondaia, con la porta ad arco acuto adorna di lavori in terra cotta e con graziosi intrecci geometrici. Le finestre a tutto sesto sono pure ornate con lavori in terra cotta, che fanno pensare alle numerose opere che i maestri Lombardi lasciarono nelle nostre contrade.

Dopo aver attraversato per la sua lunghezza il nuovo castello di Maceratafeltria, si volta a destra e per una ratta, dopo aver passato un primo arco, si arriva in un piazzale; e qui si presenta una seconda porta ad arco acuto che conduce al vecchio castello, monumento d'importanza

MACERATAFELTRIA - Porta di S. Francesco.

eccezionale per gli stemmi scolpitivi. Sopra l'arco si conserva una finestra a tutto sesto che serviva per dare i tratti di corda ai condannati. Nel medesimo piazzale si osserva l'oratorio di S. Giuseppe, costruzione dell'istessa epoca del S. Francesco citato, e forse degli stessi artefici, perchè nelle decorazioni si nota lo stesso stile. Anche qui, come in tante altre chiese, l'interno venne deturpato nel secolo XVII.

E. SCATASSA.

Il Pastorale di S. Galdino

Fra le reliquie conservate nel tesoro della Metropolitana, registrate negli antichi cataloghi, ve ne ha una finora sfuggita all'attenzione degli archeologi, perchè riposta insieme con altre molte in speciali custodie non esposte al pubblico. Questo cimelio archeologico è il Pastorale di S. Galdino, trovato da S. Carlo in occasione della ricognizione del corpo del suo predecessore che poi fu riposto sotto l'altare della Confessione in Duomo. Le vicende subite da questo pastorale sono le medesime che toccarono alle sacre spoglie dell'Arcivescovo Galdino, il ristoratore della antichissima basilica jemale, o di S. Maria Maggiore, dopo il sacco del Barbarossa, alla quale impresa con inaudito entusiasmo le donne milanesi concorsero privandosi dei loro anelli e monili preziosi. Morto S. Galdino nel 1176, il suo corpo da quell'anno fino al 1461 riposò nella basilica estiva di S. Tecla, quando

l'Arcivescovo Carlo da Forlì, con l'intervento di tutto il clero milanese, lo trasportò nella chiesa jemale, essendo stata decretata la demolizione della basilica estiva, per cedere l'area alla parte anteriore del Duomo. Quale e dove fosse la tomba che nel 1461 raccolse le spoglie di S. Galdino, non mi è dato di constatare; solo dalla successiva ricognizione fattane da S. Carlo, sappiamo che il corpo del Santo venne deposto sotto l'altare della confessione, riservando per la esposizione al culto dei fedeli, oltre la testa, il pastorale e l'anello, gli emblemi della dignità episcopale, ai quali allude il Bascapè, testimonio oculare della ricognizione, là dove dice che il corpo fu trovato integro « pontificiis insignibus vel saltem eorum vestigiis ornatum » (1).

L'autenticità di questa Reliquia, oltre che dai cataloghi, è confermata dall'esame archeologico e dal con-

Sant'Ambrogio, scultura nella facciata della basilica di S. Ambrogio.

fronto con documenti sincroni. Sebbene in Lombardia, per quanto io sappia, non si conservino bastoni pastorali del secolo XII, tuttavia abbiamo un bassorilievo del secolo XI, ed uno scritto del Sicardo Vescovo di Cremona († 1214), che possono darci le note caratteristiche di un pastorale dell'epoca. Il bassorilievo è quello posto sotto l'atrio della basilica ambrosiana, vicino alla porta sinistra d'ingresso al tempio, raffigurante S. Ambrogio che nella destra tiene un tirso, nella sinistra il pastorale. Le indicazioni di Sicardo (*Mitrale*, etc. l. II, c. V, in Migne P. L. t. 213) ci fanno sapere che, secondo l'uso allora vigente, il pastorale vescovile, detto *cambuta*, o *baculus*, « ex osse et ligno conficitur, quae crystallina vel aurata « sphaerula coniungitur: os superius recurvatur: os et « lignum arte rasili poliuntur. Aliquando in curvatura « cape (sic) ponitur »: l'asta del bastone al piede terminava in una punta di ferro, simile a quelle dei nostri da montagna.

Queste note caratteristiche si riscontrano perfettamente nei resti del pastorale di S. Galdino; il quale anzi offre

un indizio di maggiore antichità nella sfera, che, invece di essere metallica o di cristallo, è di avorio come la parte superiore ricurva, la cui estremità, formante centro della voluta, termina in una testina di drago (il *cape* di Sicardo) in tutto simile a quella del bassorilievo santambrosiano del secolo XI; in quella testina, probabilmente, gli occhi dovevano essere indicati da una pietra preziosa

o da un cristallo, riscontrandosi ancora il vano dove poteva essere incastonata.

I resti del nostro pastorale, molto avariati, per l'umidità subita durante i quattro secoli in cui fu rinchiuso

(1) Sassi, *Histor Mediol. Antistit.* t. II, pag. 589.

nel sepolcro, e successivamente per non essere stato collocato in opportuna custodia, devono interessare l'archeologo, per molti particolari che rivelano l'abilità tecnica dell'artefice.

La sezione della parte a voluta, a partire dalla sfera, è ottagonale, con due facce più larghe delle altre: però, man mano che si svolge la voluta, gli spigoli vanno smussandosi, per trasformarsi in un'unica superfice curva, terminante con la testina di drago. Ingegnoso è pure il modo col quale, per mezzo di una intaccatura, questo pezzo viene assicurato alla sfera sottostante.

La parte superiore misura complessivamente mm. 130 in altezza; e la corda interna dell'arco descritto dalla voluta è di mm. 70: la sezione ottagonale, alla base, ha

una larghezza massima di mm. 25 e un minimo di mm. 19.

La sfera, alquanto schiacciata, non presenta alcuna traccia di incisione o fregi, ma ha soltanto due piani in rialzo, in corrispondenza all'innesto della voluta e del bastone: il diametro di questa sfera è di mm. 85, e l'altezza di mm. 40. Alla parte inferiore, con semplice *spina*, veniva innestato il bastone di legno, come indica Sicardo, servendo di ornamento la linea di rialzo formata dalla superfice piana, inferiore, della sfera.

Innestando i due pezzi d'avorio il tutto raggiunge l'altezza di cm. 16.

Constatate, con le indicazioni di Sicardo, l'antichità e l'autenticità di questi resti del pastorale attribuito a S. Galdino, per quanto riguarda l'origine e l'uso liturgico di questa insegna episcopale nella chiesa milanese, mi rimetto alle notizie già da me raccolte e pubblicate nello studio: *Delle vesti ecclesiastiche in Milano* (in *Ambrosiana* Milano, Cogliati 1897, fasc. XI, pag. 72).

Milano, 1903.

M. Magistretti.

DAGLI ARCHIVI.

Inventario degli oggetti
che il conte Nicolò da Montefeltro diede in dote a sua figlia Orlandina

Pubblichiamo questi documenti per la loro importanza per i personaggi citati, per gli oggetti di pregio ivi nominati e per la parentela contratta tra il conte Piernofrio e la contessa Orlandina, il tutto ignorato dagli storici che scrissero sui Conti e Duchi di Urbino, come il Paltroni, il Baldi, l'Urbani, il Galli, il Sempronio, il Lazzari, l'Ugolini, il Dennistaun, il Marcolini, ecc. Anche l'erudito D. Antonio Tarducci nel suo pregiato libro — Piabbico e i Brancaleoni (1) — ignora l'esistenza del marito di Orlandina figlia di Armanno Brancaleoni Mondelacasa (qui altro vuoto) e di Margherita Orlanduti de Orlandi de Monte Fabbri (2). Questa Orlandina venne data in moglie a Niccolò da Montefeltro figlio del conte Federico (3) quel Federico che fu trucidato dagli urbinati nel 1322 a dì 22 Aprile. Di Orlandina ho trovato altre notizie del 1409 (4). Nel 1414 a dì 27 Gennaio fa testamento (5), nominando eredi universali i figlioli Antonio e Calapatrissa. Questa Calapatrissa forse è tutt'una con la moglie del celebre medico urbinate Agostino Santucci, della quale ammiriamo il bel monumento funerario del Roselli, conservato nel cortile del Palazzo Ducale.

Niccolò fu conte del castello di Pecoraio. Assediò e prese S. Leo signoreggiata per quarant'anni da Guido della Petrella, militò per i Fiorentini e fu capo della Compagnia detta del Cappelletto. Morì prima del 1414, come si rileva dal testamento della moglie.

Antonio ereditò dal padre la contea di Pecoraio, però nel 1444 venne privato della contea e messo in prigione perpetua (6) forse perchè immischiatosi coi congiurati per la morte del duca Oddantonio. Però dovette o essere graziato o riconosciuta la sua innocenza, se lo troviamo diverse volte nominato (1455-1468), come libero cittadino.

Figlioli di Antonio sono: Odoardo, Giulio, Lisabetta, Anna terziaria di S. Francesco (7). A questi, ora, bisogna aggiungere Orlandina andata sposa al conte Piernofrio da Monte Dolio (8).

Sassocorvaro, (Urbino).

E. Scatassa.

« In Christi nomine Amen. Anno salutifera Nativitate 1445 tempo pontificat santissimi in Crispto patris d.ni d.ni Eugeni dey prudentia pape quarti die decimo octavo. Questo è uno inventario de certe cose mobile ch'el magnifico Antonio de Nicolò de Monte Feltro darà al magnifico conte Piernofrio del conte Siontore (sic) de' conti da Monte Doglio per parte de la dota de madonna Orlandina figliola del detto magnifico Antonio de Nicolò

(1) Cagli, Tip. Balloni, 1897.

(2) Urbino. Archivio Not, cas, 2. num. 9. c. 12. t.

(3) L'Ugolino — Storia dei Conti e Duchi di Urbino — parlando del conte Federico asserisce che ebbe otto figliuoli maschi, ora è accertato che ebbe anche una femmina per nome Agnese andata sposa ad un Brancaleoni.

(4) Arch. cit. cas. cit. num. cit.

(5) Id. cas. 7. num. 23. c. 23. t.

(6) Tarducci op. cit.

(7) Urbino. Arch. Com. rip. 3. num. 22. Vernaccia. Alberi delle famiglie nobili urbinati. ms.

(8) Arch. Not. Div. ult. cas. 16. num. cit.

et donna ligiptima del prefato magnifico conte Piernofiro per li infrascripti nobili et discreti homini cioè, Arcangelo de Piero de Guido citadino hono(revole) de la cità de Urbino, Ser Stefano di Trinciarelli da Fiorenza reveditore de le ragione del magnifico et possente signore S. messer Federigo conte de Monte Feltro, de (Castel) Durante (Urbania) et de Urbino ect., et Dionisi di Lanfranchi da Pisa spenditore del sopranominato magnifico Signore. Et per me Giovanne de ser Nicolò da Monte Granelli fameglio, fattore e procuratore del prefato magnifico conte Piernofrio con questi pacti et conditioni che se alcuna cosa serà stimata oltra el dovere overamente in danno de alcuna delle parti esso magnifico Antonio dice è così è contento ch'el detto conte Piernofrio e madonna Orlandina sua donna le torni al dovere et rimarà contento, et così versa vice io Giovanne de Monte Granelli fattore del decto conte Piernofrio che se alcuna cosa fosse stimata in danno del decto magnifico Antonio ch'esso Antonio se la torni al dovere e esso magnifico conte remarà contento, et se pur paresse a una parte o al'altra chiamare uno homo per uno ch'avesse arevedere le dette cose chiamando homini amici et benevoli a l' una parte et l' altra. Ancora sono contenti l'uno e l'altro de stare contenti a quello che per loro fosse ditto et dechierato, intendendosi tutta questa stima a fiorini d'oro ».

***

In prima una maestade de nostra donna messa d'oro cum lo bambino in collo et cum lo tabernaculo stimata fior. 10

Un' altra maiestade d' uno Crucifixo cum nostra donna et altri santi tutti dosso bianco, e quatro cofanetti pur dosso bianco cun lavori neri et con le chiave e toppe stimate in tutto » 12

Una pezza de drappo cremosi velutato brocato d'oro braccia trentatre al fiorentino e uno scampolo de doi terzi de braccia de cremosi velutato brocato d' oro, e uno balzo da donna velutato paonazzo brocato d' oro stimati in tutto » 360

Uno paio de cofani uno forziero (tutti) grandi orati, lavorati a falconi messi a oro cum le chiave e serature stimati » 22

Due paia de forzieri da sana (sic), uno pelosi e uno paio depinto in colori verde stimati » 10

Uno lucco da donna a la bramante de seta, el campo bianco cum fioretti, ovvero ghirlande messi a oro cum frappe de panno fino bianco, verde e rosso, stimato » 40

Una pelandra da donna de rosato de grana cum frange messe a oro al colaro et frange de torno (attorno). » 32

Una coltra da letto de seta torzanella de grana, foderata de panno de lino rosso, longa otto braccia et larga sei, a braccio fiorentino, stimata » 30

Un'altra pelandra de panno bruschino fino, pure da donna, stimata » 20

Uno paio de guanciali de drappo de seta cremosi con frexi (fregi) d' oro, de intorno bottoni d' oro et mappe de seta cremosi stimati » 16

Un'altro paio de guanciali de panno (di) lino giallo, lavorati con fioretti de rose bianco sotile con le reticelle d'entorno, stimati » 6

Un'altro paio de guanciali de panno de lino bianco cum reticelle d'entorno et mappe de refe sottile stimati » 4

Uno scampolo de panno de seta de braccia cinque e uno terzo messo a oro stimato » 16

Doi bancali verdi cum lavori rossi, bianchi et verdi de braccia nove e mezo l'uno cum lavori d'alberi (paesaggio), altri fogliami » 8

Uno paio de lenzuola de panno de lino sotile grezze (ossia nuovi) de quattro teli l' uno longhi octo braccia per telo cum reticelle bianche de refe sotile stimati » 10

Un'altro paio de lenzuola de panno lino sottile de quatro teli l'uno a la mesura degli altri senza reticelle stimati » 8

Vinte quatro camisce da donna de panno de lino sotile de le quale ce ne sono secte cum reticelle de refe sotile e l'altre senza reticelle, stimate » 28

Venticique sciogatoi larghi tucti in una tela cum verghe de bambagio tinto larghe, e trentacinque sciogatoi strecti tucti de filo sotile cum verghe de bambagio tinto » 28

Sedice tovagliette (salviette) da mano o collate de tre braccia l'una de filo sotile e belle verghe de bambagio » 8

Sei tovaglie grande da tavola ovvero sei mantili (?) occolati larghe de braccia undice l'uno al fiorentino cum sei guarda mantili ovvero guarda nappi de quella medesima longhezza » 45

Dui panigelli de seta cum verghe messe a oro che se chiamano confetieri, de più et diversi colori, uno grande e uno piccolo e un'altro panigello de panno de lino cum verghe d'oro e de seta » 15

Cinquanta fazzoletti de panno de lino sottile in una tela, longhi uno braccio l'uno » 5

Quaranta secte braccia de panno de lino sottile » 10

Uno balzo de veli de seta bianca et una ghirlanda de foglie de seta rossa, bianco e verde et fiori de perle e oro. » 10

Tre cuffie da capo da donna bianche racamate messe a oro e un'altra cuffia de panno de lino roggio messa a oro, e quindice altre cuffie bianche de panno lino sottile cum reticelle de refe sotile, stimate » —

Doi carmeri de panno de lino soctile lavorati a la vinitiana, stimati » —

Quatro pettini d'avolio (avorio) con li derizzatoi (denti) messi a oro » —

Una filza de paternostri de coraglio con vintuno paternostri d'orati mescolati (framezzati) conessi » —

Un'altra filza de paternostri d'ambra lavorati a oro » —

Una coltelliera cum guaina rossa cum octo coltelli fra grandi e piani (sic) con le guere deritte e due salette d'ariete (osso) e due forchette d'arieto dorate et quatro cochiari d'arieti » 10

Quatro bacini cum quatro miscirobbe ovvero bronzini et quatro candelieri dotoni » 6

Undici carelli de cuoio rosso lavorati a la vinitiana » —

Una spechiera grande d'avolio lavorata, messa a oro » —

Uno diamante legato in oro » 20

Uno smeraldo legato in oro et un'altro anello d'oro cum un pezzo di lincorno » —

Una camarra de paonazzo cum le maniche de veluto cremosi et uno vestito de panno verde racamato » 15

Uno vestito de panno monachino » 18

Uno tessuto de cremosi messo a oro » 10

***

Io Giovanne de ser di Nicolò da Monte Granelli nodaro (notaio) publico et al presente factore et procuratore del s(o)p(ra) no(mina)to mag.co conte Piernofrio me chiamo contento e confesso havere hauto et receuto tucte le cose scripte de sop(ra) dal prefato magnifico Antonio dante et consegnante in nome de la dota overo parte dessa dota per la stima ste(ssa) no(n) muta(n)do p. questo la forma di pacti et cap(ito)li scripti de sopra. E questo è receuto i(n) casa del detto magnifico Antonio i(n) la cità de Urbino de l'anno scripto e adi vinte nove d'ap(ri)le e a fide de

le sopra scripte cose o fatto questa de mia p(ro)pr(ia) mano et soscriptome in p(rese)ntia de lo egregio doctore de legge messer Giovanne da Valle da Urbino, ser Uberto de Guido de Gliorselli da Urbino et del nobile homo Dionisj de Zanfranchi de Pisa et de Piero d'Antonio de Francesco spitiale in Urbino e a magiore cautela cio poste el mio usato segno e segillato cum lo sigillo piccolo del dicto conte Piernofrio.

Io Giovanne da Valle Urbino soprascripto de volonta del dicto magnifico Antonio de Nicolò e del soprascripto ser Giovanne p(ro)curatore et factore del decto magnifico conte Piernofrio foi p(re)sente a la sopradicta scripta et testimonio rogato da le dicte parte, insieme cum ser Ruberto de Guido, Piero d'Antonio da Urbino et Dionisj de Zanfranchi da Pisa habitan in Urbino. I quali qui de sotto se soctoscriveranno. A fede de le predicte cose de mia mano me soctoscripti. Anno, mesi, dì, soprascripti in la dicta soctoscriptione de ser Giovanne.

Io Roberto de Guido de Gliorselli da Urbino soprascripto del prefato magnifico Antonio et del soprascripto ser Giovanne p(ro)ratore et factore p(renomi) nato magnifico conte Piernofrio fuoi p(rese)nte a la sopradicta scripta et testimonio rogato da le dicte parte insieme cum lo sopradicto messer Giovanni (da Valle) et messer Dionisio de Zanfranchi habitan de Urbino et Piero d'Antonio da Urbino, quali de socto se soctoscriveranno. A fede de le predicte de mia p.pria mano me soctoscrise Anno mese et dì sopradicti in la dicta soctoscriptione de Ser Giovanne.

Io Dionisi de Zanfranchi me sono soctoscripto de volonta de prefato magnifico Antonio e del dicto ser Giovanni procuratore e factore procuratore nominato (dal) magnifico conte Piernofrio, (fui) presente a la sopradicta scripta e rogato da le dicte parte insieme cum messer Giovanne et ser Ruberto et Piero d'Antonio da Urbino i quali se soscriveranno. A fede de le predicte de mia p.pria mano Anno, mese, et dì.

Io Piero d'Antonio de Francesco spitiale foi presente a tutte le sopradicta cose et p(er) preghi de le dicte parte soprascripte et in p(re)sentia de testimonia sopra scripte me so scripto qui p testimonio de mia p.pria mano. Anno, mese et dì sopra scripte.

Il supradicto M.° (millesimo) et die ultima mese Aprile predicto inventario presentatom fuit registro nomine dicti Antoni et dicta die registrate p me notaro mano p.pria.

Et ego Simond Antonij de Urbino (in) Q(uadra) P(osteru)la pub. imp. aut. not. ».

Corrieri Artistici

PERUGIA

L'affresco della chiesa della Conca.

L'affresco (fatto distaccare nella chiesuola priva di tetto alla Conca per cura dell'ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti ed ora nella Pinacoteca Comunale) è assai pregevole, tanto dal punto di vista artistico, quanto da quello storico.

Fu dipinto verso la metà del XIV secolo da qualche artista toscano della schiera giottesca che, finiti i grandi lavori delle Basiliche Francescane, nell'Umbria, si diffuse qua e là in cerca di lavoro.

Questo affresco, ordinato probabilmente da un devoto della famiglia Bigazzini, rappresenta il giovane Langravio di Turingia fidanzato ad Elisabetta figlia del re Andrea d'Ungheria.

L'episodio si svolge dinanzi alla Burg di Wartburg, però sulla facciata del palazzo anzichè campeggiare il blasone del Langravio figura quello dei Bigazzini.

Lo sposo, indotto dall'imperiosa sua madre Sofia duchessa di Turingia (che non volea aver la virtuosa Ungherese per nuora) sorprende fuori della residenza ducale la sposa che di sotterfugio recava doni ai poverelli: solleva con violenza il manto per scoprire il sotterfugio, e si presentano a meraviglia d'entrambi magnifici fiori ai loro sguardi. Alcuni poverelli seguono la principessa che rimane attonita quanto il suo sposo a veder miracolosamente convertite in rose le vettovaglie che destinava ai poveri invitati.

L'affresco, distaccato dal Brizi d'Assisi, può ora ammirarsi nella pinacoteca pubblica. P. A.

PINACOTECA COMUNALE DI PERUGIA
Affresco levato dall'ex chiesa della Conca.

VENEZIA

Lagnanze di studiosi.

Questa volta, in luogo di notizie di cronaca - che rimando a un prossimo corriere - mi renderò interprete presso la *Rassegna d'Arte* di alcuni lagni giustissimi degli studiosi e degli amatori d'arte su diverse novità poco piacevoli di Venezia. L'una è che le chiese monumentali, le più importanti della città, son chiuse dalle 12 alle 6 pom. cioè nelle ore più utili pel forestiero e per chi studia le opere d'arte che racchiudono: e chi vuole entrare deve pagare 50 cent. come avverte un cartello appeso alla porti della chiesa. La misura, che sa di accattonaggio lontano mille miglia, benchè si voglia consigliata dal bisogno di accrescere i fondi pei lavori di restauro di cui più o meno tutte le nostre chiese necessitano, è stato accolta con lamentele infinite e meraviglie grandi; ma v'ha di più: alla chiesa dei Frari oltre quel primo biglietto d'ingresso, chiamiamolo così, che fa ricordare i prezzi d'accesso ai teatri, ve n'ha un secondo - pei posti distinti - voglio dire per accedere al presbiterio, in cui son stati raccolti provvisoriamente i capolavori di pittura del luogo. Inoltre, nei giorni festivi, il Palazzo ducale è del tutto chiuso, per obbligare i forestieri a ritornare in giorno feriale a pagamento! I commenti guasterebbero A tutto questo aggiungete la biblioteca marciana chiusa perchè libri sono incassati e giudicate voi delle condizioni inverosimili in cui si trova qui chi studia e chi lavora. E davvero non c'è bisogno d'altri intoppi oltre i soliti che fanno purtroppo di Venezia una città refrattaria agli studi.

Bibliografia.

= **Giulio Ferrari**. — *Il Botticelli e l'Antonello da Messina nel Museo Civico di Piacenza.* — Milano tip. Umberto Allegretti con tavole e incisioni.

Dei due gioielli d'arte che attireranno ammiratori e studiosi al Museo Civico di Piacenza che li accoglie, lo stesso prof. Giulio Ferrari diede notizia in questa *Rassegna d'Arte*.

Oggi lo stesso scrittore pubblica, in elegantissimo opuscolo, più diffuse notizie sui due dipinti. Al prof. Bernardino Pollinari piacentino si deve il primo riconoscimento del tondo botticellia n

— la Madonna in adorazione del Bambino, in cornice del tempo — della quale oggi nessuno mette più in dubbio la gloriosa paternità artistica poichè si tratta di una delle più evidenti e squisite creazioni del Filipepi. Il dipinto si trovava nella Rocca di Bardi dove — forse al tempo in cui quel luogo fino al 1859 accolse un piccolo presidio — subì alcune scalfitture ora scomparse dopo il recente scrupoloso restauro del pittore Stefano Merlatti. Sino al 1890 il tondo botticelliano ornò la sala della Giunta nel Palazzo Comunale ma ora fu opportunamente collocato nel nuovo Museo della città che fra breve sarà inaugurato.

Quest'opera del gentile pittore toscano appartiene al suo periodo giovanile, sotto l'influsso del Lippi e si avvicina, nel tipo della Vergine, al tondo dell'Incoronazione degli Uffizi e più ancora — nella forma angolosa del mento, che più tardi il pittore addolcì e arrotondò un poco — al quadro della galleria Chigi a Roma. L'opera del Botticelli può esser confrontata utilmente — per studiare le derivazioni da maestro a scolaro — col quadro di fra Filippo Lippi *l'adorazione del Bambino* dell'Accademia di Belle Arti di Firenze.

Del quadro dell'Antonello — il Cristo alla colonna — firmato e datato 1473 — fu il primo a richiamar l'attenzione lo stesso Ferrari. Si conserva nel Collegio Alberoni che lo depositò nel nuovo Museo. Anche questo dipinto fu recentemente restaurato. Del prezioso quadro, della sua probabile origine, del restauro scrive accuratamente l'autore che accompagna l'opuscolo di note e utili richiami bibliografici che provano una volta di più la sua diligenza e il suo amore per gli studi di storia dell'arte. A lui infatti si deve in gran parte — insieme ad altri volonterosi, il pittore Stefano Bruzzi, l'architetto Camillo Guidotti, il conte Lodovico Marazzani cui si aggregò una commissione — se Piacenza potrà realizzare il desiderio di un importante Museo che accolga i più interessanti esempi d'arte del luogo.

Ci piace constatarlo a incitamento di altre città che potrebbero fare altrettanto e che attendono tuttora chi imprima loro quel salutare risveglio artistico e intellettuale verso il quale Piacenza, da qualche tempo, si è incamminata così coraggiosamente.

M.

= *The Burlington Magazine*, giugno 1903. Mr. **Herbert C. Horne**, ricercando nell'Archivio di S. Maria Nuova in Firenze, scoprì un « Libro di ricordi » di Alessio Baldovinetti in cui il pittore teneva o per dir meglio, si proponeva di tenere, poichè solo due o tre fogli portano le annotazioni dell'artista, esatta nota delle spese da lui fatte nella cappella maggiore di S. Trinità dove egli stava lavorando per messer Bongianni Gianfigliazzi che ne era il patrono. Per lui il Baldovinetti disegnò e dipinse una vetrata, ora pur troppo sostituita da altra moderna, ed il grande quadro rappresentante il Crocifisso nelle braccia del Padre Eterno, circondato da una gloria di angioletti, con ai piedi S. Benedetto e S. Giovanni Gualberto, quadro già in S. Trinità, presentemente nell'Accademia. Nota Mr. Horne come la pittura che riproduce in incisione, non serbi alcuna traccia di quel delicato senso di bellezza che trovasi nelle opere anteriori di Alessio ma dimostri in compenso una tecnica ed una scienza pittorica raffinata. Le notizie intorno a questo quadro non ce le fornisce il libro dei ricordi *B*, scoperto dal penetrante critico inglese, ma un altro libro *A*, sventuratamente smarrito, e di cui il Milanesi raccolse un estratto, pure ritrovato da Mr. Horne nella Libreria Comunale di Siena. Da esso si deduce che il Baldovinetti dipinse molti vetri fra i quali il nostro A, pel primo, gli attribuisce una finestra rettangolare con San Bernardino ed un tondo col Padre Eterno nella Cappella Pazzi in Santa Croce.

La Galleria del Principe di Leuchtemberg a Pietroburgo possedeva due quadri ritenuti opere del Giorgione, passati ora a Londra, l'uno in possesso di Mr. Salting che lo prestò alla « National Gallery », l'altro in quello di Mr. Wertheimer. M. Herbert Cook ne confronta il primo con la « Vergine cucitrice » del Cariani, nella galleria Corsini a Roma, per dedurne che esso è pure dovuto al pennello dell'artista bergamasco che raramente però dipinse Madonna e Putto pieni di tanta grazia, la qual cosa spiega come se ne attribuisse la paternità al gran Giorgione. Nella Galleria Nazionale di Londra trovasi anche un quadro rappresentante l'adorazione dei pastori; sebbene porti sul cartellino il nome del Savoldo, il direttore della Pinacoteca Sir E. Poynter, pur riconoscendovi la fattura veneta, ritiene erronea quella attribuzione. La seconda pittura venuta da Pietroburgo riproduce con poche varianti, sufficienti però ad escludere che si tratti di una copia, lo stesso soggetto, così che Mr. Cook si chiede se gli incogniti autori non abbiano preso come soggetto delle loro opere un motivo giorgionesco.

In questi ultimi tempi il Museo del Louvre ha arricchito le sue collezioni di due bassorilievi italiani. L'uno è il ben noto profilo di un giovane guerriero vestito di ricca corazza, coll'elmo sulla testa dai tratti femminilmente delicati. Acquistato, non si sa come nè quando, da M. P. Rattier, fu poi lasciato al Louvre, come ci narra M. André Michel. Circa al suo autore, il Bode volle ravvisarvi Leonardo, sebbene non si conoscano di lui opere scultorie, poi lo attribuì al Verocchio secondo un giudizio contestato da altri critici d'arte che non decisero una questione la quale è e rimarrà per lungo tempo ancora *sub judice*. Il secondo bassorilievo, una Madonna col Figliuolo, circondata da angioli, è di meno difficile attribuzione, ritrovandosi in esso le caratteristiche di Agostino di Duccio. Un generale dell'epoca napoleonica lo portò dall'Italia nel dipartimento dell'Oise dove fu murato in una cappella dipendente dal castello di Auvillers nel comune di Neuilly-sous-Clermont per passare poi a far parte delle collezioni nazionali francesi.

Mi duole che l'angustia dello spazio non mi conceda di dir parola di altri articoli del B. M. che trattano soggetti di tanto interesse come « I primitivi olandesi all'Esposizione di Bruges » di Mr. W. H. I. Weale « l'Esposizione olandese al Guildhale » ecc.

G. C.

= Enrico Torrini, il noto editore senese, ha pubblicato ultimamente una guida di Siena in lingua inglese, opera di due scrittori Mr. **William Heywood** e Miss. **Lucy Olcott.** Al primo, noto già pel suo libro « *The ensamples of Fra Filippo* » nel quale ci da un fedele ritratto della vita e dei costumi senesi nel Medio Evo, fu affidata la parte storica, alla seconda, l'artistica. E Mr. Heynood compendia con brevità ma con chiarezza, in poco meno che cinquanta pagine, l'aggrovigliata storia di Siena, dalla sua fondazione sino alla caduta nelle mani degli Imperiali dopo il terribile assedio del 1555. Naturalmente in uno spazio così ristretto egli non poteva presentarci che un sunto molto sommario, una specie di schizzo, come difatti lo chiama: tuttavia riesce a tratteggiare la fisonomia di quei tempi e della turbolenta città l'agitarsi delle fazioni, il succedersi dell'una all'altra, le lotte sanguinose, le guerre dentro e fuori le mura. Dallo schizzo traspare la grande conoscenza dell'A. col soggetto che egli tratta, conoscenza dovuta ad uno studio paziente delle fonti storiche di cui ci da l'elenco in capo al suo scritto. E traspare pure un'altra cosa, la quale tornerà cara ad ogni italiano: il sincero, profondo amore che Mr. Heywood, al pari di tanti suoi connazionali, nutre per quell'Italia che egli in fine del suo studio storico chiama la regina delle nazioni, la possente madre della civiltà e delle arti.

Miss L. Olcott, cui fu affidata la parte artistica della guida comincia con un breve cenno sui principali architetti e scultori senesi. Nota la prevalenza dello stile gotico su quello della Rinascenza e la particolare sobrietà degli artisti ai quali Siena deve di essere immune dalle aberrazioni del barocco. Passa quindi in rapida rassegna i pittori più importanti tratteggiandone le speciali caratteristiche, caratteristiche appunto che diedero a quella pittura una fisionomia tutta propria piena di grazia e di eleganza.

Dopo di ciò Miss Olcott viene a descrivere i vari monumenti della città e ad indicare i luoghi più notevoli dei dintorni non meno interessanti e non meno belli della stessa Siena.

Non dubito che la guida, opera di una coscienziosa ed illuminata collaborazione riuscirebbe utilissima non solo ai forestieri ma agli italiani stessi che nel maggior numero conoscono così male il loro paese.

G. C.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BIASSONI BATTISTA *responsabile*.

Roma. — Spiriti nuovi, nuovi ordini, nuovi uomini.

Ferve alla Minerva l'opera di rinnovellamento dei nostri uffici d'arte. Fin quasi a ieri vi fu adunata una Commissione numerosa di direttori di musei, di gallerie, e di uffici regionali; e le adunanze, durate circa un mese, hanno dato i migliori frutti. E' già pronto infatti, secondo criterii razionali e fecondi, il nuovo regolamento che renderà possibile l'applicazione della legge sui monumenti, approvata di recente dalla Camera e dal Senato, ed è anche preparato il ruolo organico in cui saranno iscritti i nomi dei funzionari ritenuti degni di provvedere alla conservazione del patrimonio artistico nazionale.

Il bisogno di dare un nuovo soffio di vita agli uffici artistici d'Italia era sentito da gran tempo e non dalla sola opinione pubblica. Da molti anni, prima che fosse studiata la recente legge per la conservazione dei monumenti, la Direzione generale per le belle arti, aveva riconosciuto che il personale addetto agli uffici regionali, ai musei e alle gallerie non solo era inferiore per quantità allo scopo cui era destinato, ma, fatte le debite eccezioni, anche per qualità non corrispondeva all'alto delicato ufficio ad esso affidato. La quantità straordinaria delle chiese, degli oratorî, dei castelli e dei mille altri edifizi dell'antichità classica medioevale e del rinascimento, la ricchezza delle nostre collezioni artistiche e archeologiche, richiedevano un personale più numeroso, più adatto e sopra tutto meglio retribuito. Non era infatti più possibile permettere e pretendere che uomini valorosi e volenterosi potessero, ad esempio, assumere l'ufficio d'ispettori dei monumenti, con la certezza di potere dopo molti anni di servizio giungere soltanto alla massima retribuzione annua di 3500 lire. *Nè si poteva e doveva più permettere che i custodi, alla cui immediata vigilanza e responsabilità sono affidati i tesori artistici dello Stato, siano per la massima parte pagati in modo da riuscire appena a sfamarsi.* Non si poteva, inoltre, seguitare a lasciare abbandonati, per mancanza di personale, monumenti come le badie di Pomposa e di S. Clemente a Casauria, come il castello di Lucera e come tanti altri non meno insigni edifizî non ancora protetti, per mezzo di una sicura vigilanza, dai vandalismi e dalle depredazioni.

Certo, il meccanismo della custodia e della conservazione dei nostri monumenti non si poteva organizzare nè in un sol giorno, nè in un solo anno. In un paese ricco, come il nostro, di tanti tesori d'arte, la scelta degli uomini per vigilarli e per custodirli in modo degno, doveva necessariamente essere lenta e prudente. Si doveva anche profittare delle mutate condizioni della coltura e del sentimento pubblico, le quali, mentre fino a ieri permettevano di temporeggiare nella protezione degli edifizi insidiati dal tempo, oggi incalzano gli stessi rappresentanti dello Stato, e li costringono ad obbedire alla volontà rinnovata del popolo italiano.

I tempi infatti sono mutati, nè si può fare a meno che al progredire della coltura e al più elevato sviluppo della coscienza pubblica non corrisponda un mutamento e un perfezionamento degli uffici che si occupano di ciò che fu e sarà sempre la nostra maggior gloria e di ciò che è la nostra più pura ricchezza. A cose così grandi non bastano più i miseri uffici regionali come sono oggi costituiti. E' necessario che un alito avvivatore e purificatore vi passi entro e vi porti i nuovi germi che trasformeranno la selva fatta quasi arida dei funzionari sonnolenti, che un nuovo soffio spazzi le foglie inutili, ed apra le vie del sole allo studio, alla coltura e sopra tutto all'amore dell'arte. Ecco il dovere che lo Stato ha sentito e si è accinto a compiere, per il decoro d'Italia.

Il disegno di legge, che sarà presentato alla Camera dei deputati, istituisce in ciascuna tra le regioni dello Stato tre Sopraintendenze: una per i monumenti, una per gli scavi, i musei e gli oggetti d'antichità e una terza per le gallerie e gli oggetti d'arte; aumenta il numero degli ispettori, dei segretari, dei custodi. Le eliminazioni, le promozioni e le nuove nomine saranno fatte da una speciale Commissione, e saranno ispirate da rigidi criterii di giustizia, per titoli di merito.

Con la recente approvazione della legge sui monumenti, la vigilanza del Governo sugli scavi archeologici che non poteva esercitarsi se non nelle provincie degli ex-Stati pontifici e napoletani, è oggi estesa anche per il commercio degli oggetti d'antichità e d'arte a tutta la nazione. Sarà dunque necessario istituire nuovi uffici d'esportazione, non solo per l'applicazione della tassa voluta dalla legge, ma principalmente per esercitare il diritto di prelazione su quelle opere che lo Stato vorrà aquistare. Al difficile e delicato ufficio occorreranno uomini di provata rettitudine e di vaste e sicure conoscenze.

Non i soli uffici d'esportazione, ma tutti gli uffici d'arte attendono la loro salvezza e la loro prosperità dagli umini nuovi che si sapranno aggiungere o sostituire agli antichi. Tutto il secreto della riforma è qui, in questo sangue giovine e sano che sarà messo a circolare nell'organismo della nostra amministrazione artistica. E noi ci auguriamo che la scelta sia fatta tra gli spiriti eletti per i quali lo studio dei nostri monumenti e l'amore dell'arte sono una mèta luminosa da raggiungere e una grande missione da compiere nella vita.

Venezia. — Restauro di quadri del Tintoretto e del Palma Giovine.

Il Ministero italiano della pubblica istruzione ha approvato il progetto del signor Zennaro per il restauro del « Paradiso » del Tintoretto, che ricopre una parete della Sala del Maggior Consiglio nel palazzo ducale di Venezia. La gran tela sarà in breve ricoperta dai veli e quindi calata a terra. La commissione esamina anche il quadro del Palma il Giovane « Il giudizio finale », che si trova nella sala dello Scrutinio, e che deve anch'esso essere staccato e calato a terra, giacchè la parete su cui posa richiede pronte riparazioni. Quando sarà a terra, la commissione giudicherà se il quadro stesso abbia bisogno di restauri.

Bologna. — Un affresco di pregio.

Il 23 settembre 1520 mancò ai vivi Elena Duglioli Dall'Olio, donna elettissima che era stata nobile protettrice ed ammiratrice di Raffaello d'Urbino, del quale allogò la stupenda tavola della Santa Cecilia, che è ora nella R. Pinacoteca, alla cappella entro la chiesa di S. Giovanni in Monte, di cui essa era protettrice.

Elena lasciò tanta fama di sè, che venne portata con onore alla sepoltura nella stessa chiesa di S. Giovanni, e deposta fra il pianto e le benedizioni di tutto il popolo in un'arca dentro la Cappella medesima dov'essa in vita fece porre la preziosa tavola del Sanzio della quale poi la Francia ci spogliò, e che (passata in tela come si potè meglio) ritornò all'Italia ed a Bologna nel 1815.

All'epoca della collocazione del quadro di Raffaello, la Cappella Duglioli fu decorara da artisti tuttora ignoti, che vi dipinsero, a fresco, vaghissimi fregi ornamentali sullo stile dell'epoca, più noto sotto il nome di stile raffaellesco, e dei quali si veggono tuttora dei frammenti nella Cappella stessa ove furono operati opportuni lavori per togliere la scialba tinteggiatura sotto la quale, in processo di tempo, furono coperti, inconsideratamente, i primitivi fregi.

Ora, procedendosi a lavori di restauro nella casa in via Farini, N. 33, che fu già dei Duglioli, ed ove sono tuttora ricordi della beata Elena Duglioli Dall'Olio, è venuto in luce, nell'atrio al pianterreno, un bellissimo bordo o rifascio a fresco lungo la parte superiore della parete a sinistra di chi entra.

Orbene, tale rifascio è identico al fregio raffaellesco sopra ricordato che decorava la cappella di S. Cecilia in S. Giovanni in Monte. Con ottimo consiglio l'attuale proprietario della casa avv. Aldini fa ora ritoccare tale affresco che appare di già nella sua originaria venustà, e che, indubbiamente, fu dipinto dagli stessi artisti che eseguirono la decorazione della cappella di S. Cecilia, quando ne era protettrice la beata Elena Duglioli.

L'antica Cartagine.

Le ricerche archeologiche fatte nei dintorni del porto militare di Cartagine hanno fatto scoprire parecchie cose interessanti, specialmente 1500 palle di pietra e 20000 palle da fionda in terra cotta. È evidente che questo era un deposito di munizioni e segna la situazione di un arsenale, che deve esser stato quello della città punica distrutta nel 146 dalle truppe di Scipione Emiliano. Si trovarono infatti sulle palle diverse lettere, che sono quelle dell'alfabeto punico del secondo secolo prima dell'êra volgare.

Ditta FRNACESCO AIROLDI

DEPOSITO E VENDITA: **Via Armorari, 5**
STABILIMENTO E STUDIO: **Corso Buenos Ayres** (*già Loreto*) *N. 59.*
Mobili artistici in stile e fantasia: Cornici d'ogni genere (specialità per pittori)
Specchiere, Oggetti diversi d'ornamento di Chiesa, Appartamenti, Teatri, ecc.
ESPORTAZIONE

Assortimento Ricchissimo di Caratteri e Fregi Ultima Novità.

P. Albé & Figlio

Premiata Fonderia Tipografica

Milano
Corso Vigentina N. 50-52

MILANO

Stabilimento Artistico per le riproduzioni fotomeccaniche.

Impresa di Vendite

A. GENOLINI

6, Via Giulini - MILANO - Via Giulini, 6

VENDITE AL PUBBLICO INCANTO
di Collezioni d'Arte Antica e Moderna
Mobilio di Appartamenti

Esposizione permanente e Vendita all'amichevole
di Antichità e Belle Arti, Monete e Medaglie, Bronzi, Armi, Quadri, Mobili, Arazzi e Stoffe, Vetri Maioliche, Marmi, ecc., ecc.

Le sale dell'Impresa Vendite sono aperte al pubblico tutti i giorni dalle ore 9 alle 17.

KOH-I-NOOR

Matite nere finissime in 16 graduazioni
per Artisti, Ingegneri ed Architetti

Specialità delle premiate Fabbriche di **L. & C. HARDTMUTH**
(Vendonsi nelle principali Cartolerie del Regno)
Esposizione Universale Parigi 1900 GRAND PRIX la più alta onorificenza

BUDWEIS-VIENNA

MICHAEL HUBER — FABBRICA COLORI PER ARTI GRAFICHE — MILANO — DIRETT. **A. BAELZ.**

La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa MICHAEL HUBER

Anno III. - N. 9 Milano: Settembre 1903

RASSEGNA D'ARTE

Commissione Direttiva:

Solone Ambrosoli — Guido Cagnola — Francesco Malaguzzi
Corrado Ricci — G. B. Vittadini

Sommario:

Pompeo Molmenti: I primi pittori veneziani. — D. Balletti: Medagliere veneto. (*con incisioni*). — Corrado Ricci: Alessandro e Iosafat Araldi. (*con cinque incisioni*). — I. Gelli: Vicende di una riproduzione in musaico del Cenacolo di Leonardo da Vinci e della Scuola di musaico in Milano. — Luca Beltrami: *Polemica*. Ancora tyburium per ciborium. — Ercole Scatassa: *Dagli Archivi*. Gli stucchi di un Lombardo nella vecchia Metropolitana di Urbino (*Sylva Agostino da Como*). — Bibliografia: (*con sette incisioni*). — Cronaca.

Abbonamento annuo:
nel Regno 10 *Lire*
per l'Estero Lire 11.

Direzione e Redazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

Editori MENOTTI BASSANI e C. - Milano
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

Cronaca.

Firenze. — Il Palazzo dei Fiori.

Un'idea vale l'altra, diceva quel tale meno carico d'anni che di disinganni e chiamato a pronunziarsi o per la costruzione di un teatro o di un cimitero.

Noi però, pur disposti e più di lui a venire a così sconfortante conclusione, dobbiamo prima dare un'occhiata alle idee che c'interessano, le quali supposto — e la supposizione non guasta nulla — che questa che esporremo possa passare, non sarebbero per ora più di due; due precisamente come quelle che doveva esaminare il predetto personaggio.

L'una di esse è nota e si può dir già entrata senza obbiezioni senza ostacoli grossi o piccini che debbano arrestarne il corso, nell'ordine delle cose attuabili: l'altra è nuova, e, perchè recentissima, quasi al tutto sconosciuta.

Proponesi la prima di erigere nel nuovo centro e sull'ultimo residuo di terreno fabbricativo compreso fra le vie Porta Rossa, piazza Davanzati, via degli Anselmi e via Pellicceria un palazzo per la Posta e così, come per Roma e Milano, dotar Firenze d'un fabbricato nuovo dalle fondamenta ed avente questa particolare destinazione. Vorrebbe la seconda idea, questa di cui parliamo, arricchirla invece di un *Palazzo dei Fiori*.

Dalle lettere dunque, dai pacchi, dalle affliggenti cartoline illustrate, eccoci con un salto netto scaraventati in mezzo ai fiori, alle loro gaie e molteplici derivazioni. Non c'è che dire, tra le due proposte c'è addirittura un abisso.

Una cosa però devesi subito riconoscere, che solo per Firenze è possibile metter sui piatti di una bilancia due idee cotanto disparate. Perchè non vale il dire che fiori ce ne son dappertutto, che nei quartieri signorili del nord come del sud, di Palermo come di Torino, essi forman sempre il più ricercato e gentile ornamento senza che per questo in nessun luogo siasi pensato di erigere nè un palazzo, nè un padiglione espressamente per loro, per loro uso e consumo. Tutto ciò è vero e verissimo: ma c'è bisogno di ripetere quello che nessuno ignora che, sia per una ragione o per un'altra Firenze pei fiori, ha sulle altre città un invidiato ed indiscusso primato?

C'è bisogno di rammentare che di lontano, di lontano specialmente, chi sogna Firenze la vede sì tra

. . . . . i colli
di vendemmia festanti e d'oliveti,

ma per conto suo si compiace anche di raffigurarsela come una bella figliuola — ho proprio da dir Sirena? — adagiata sulle sponde dell'Arno eternamente fiorite?

Certo anche qui ci sono — e dove mai non ce ne sono? — le sue brave disillusioni: ma tiriamo via; poco importa per esempio, se codesto sognatore, arrivato a Firenze, invece dei fiori di cui talora non vede neppure un seme, trova — ahimè troppo spesso! — un vento furioso che l'intontisce e lo sbatacchia da un marciapiede all'altro e nuvoli di polvere che l'acecano. . . La fama, ormai fatta, è troppo superiore a queste piccole miserie; il credito, commercialmente parlando, è talmente consolidato che non teme più avarie e concorrenza e l'ultima sua parola, il suo listino di tutti i giorni, di tutti i mesi, di gennaio come di maggio, di maggio come di settembre, è che le genti, le quali sono spinte a Firenze, debbano arrivarvi con la dolce ed irresistibile prevenzione con il pieno ed incondizionato convincimento, di entrare nel gran Sacrario dei fiori. Ora, questo insieme eccezionale di favorite condizioni che non data da ieri, ma discende giù dai secoli con le famose feste di maggio, potrebbe essere posto meglio in vista, meglio utilizzato e tradotto in lucro per la città, quando con una forma essenzialmente moderna si rendesse più geniale, più diffuso, più tangibile.

Milano molti anni addietro, Napoli da poco, seguendo l'esempio delle capitali estere, eressero le grandiose gallerie che ben presto divennero il luogo di ritrovo più gradito ed elegante della cittadinanza. E Firenze ebbe anch'essa per un momento un'idea analoga che però non attecchì; e non attecchì forse perchè il pubblico fiorentino, meno degli altri portato alle linee eccessivamente simmetriche di tali edifici, non se ne appassionò mai soverchiamente. Ma per un ramo d'industria come questo dei fiori, tutto speciale e tutte suo, Firenze potrebbe studiare qualcos'altro di diverso. Una galleria dunque no, perchè oltre il già detto, è un tema che ormai ha una destinazione troppo bene individuata. Un mercato? Troppo *assai*, direbbero i Napoletani, troppo poco diciamo noi. Facciamo dunque un fabbricato che ne' suoi usi abbia un po' le qualità dell'uno e dell'altro, facciamo il *Palazzo dei Fiori*.

Vada dunque pel Palazzo dei Fiori.

Il Palazzo dei Fiori dovrebbe principalmente accogliere i negozianti dei fiori e dare ad essi non solo il locale per la vendita ma con opportune costruzioni, un annesso cortile trasformato in serra per conservare di continuo una larga provvista di fiori e di piante. Un cortile dato a tale uso diverrebbe si vede chiaramente la parte più attraente dell'edificio, una specie di esposizione permanente dove il pubblico degli acquirenti e non acquirenti avrebbe libero ingresso.

Intorno al palazzo, ai due lati sulla via Pelliceria e Piazza Davanzati, le mostre dei negozi; sul lato a nord prospiciente la via degli Anselmi un salone per concerti, conferenze, balli, ecc.... e oltre a questo, giacchè il recente esperimento ideato dal marchese Carlo Ridolfi felicemente coadiuvato dall'architetto Castellucci dette così buona prova alla Società di Orticoltura, mostrando quasi un'intimità fra i fiori e le ceramiche, un altro salone per l'esposizione e alcuni negozi sulla via Pellicceria per la vendita di questi prodotti che tendono pur essi ad affermare e con così lieti auspici un'altra industria che qui ha tante gloriose tradizioni: sul lato a sud, la galleria delle paglie lavorate. E in mezzo a tutto ciò, quasi luogo di approdo e di sosta, un negozio di pasticcerie che nell'interno si aprirebbe come gli altri, sul gran deposito centrale dei fiori.

Così ideato, codesto Palazzo disimpegnerebbe a diversi uffici: sarebbe infatti il luogo per l'esposizione e vendita dei fiori non solo, ma di altri prodotti indigeni, i più specializzati, e il luogo per qualche trattenimento cittadino, tutte cose particolarmente indicate per farne un ritrovo elegante, delizioso ed assai originale.

Non c'è casi, il discorso fila come un olio, ma con le spese dove s'andrà a finire, e i quattrini, chi li sborserà?

Non è il caso di buttar giù delle cifre neppur in via approssimativa, perchè prima ancora di uno studio completo, occorrebbe intendersi su qual piede in massima si vuol stare e con le decorazioni e con la qualità del materiale decorativo, due elementi che in un edificio simile portan nel preventivo delle spese il termine più variabile. Quello che si può dir con certezza è che qualora tra i principali interessati non si trovassero in pochi ad assumer l'impresa, sarebbero sempre in molti che potrebbero concorrervi, perchè insieme ai fabbricatori di ceramiche e di paglie ed ai negozianti di fiori, anche i privati e, meglio dei privati gli stabilimenti d'orticoltura, avrebbero tutta la convenienza di possedervi non un negozio, ma un posto nel cortile, quale rappresentanza dei loro stabilimenti.

Riunendo quindi tutte queste forze non dovrebbe esser difficile istituire un consorzio che realizzasse il capitale necessario per la costruzione quando specialmente esso potesse fare assegnamento sulla gratuità dell'area e sulla valida e preziosa cooperazione delle signore, che l'argomento chiama particolarmente in causa.

Tante ragioni consiglieberro il Comune a sorvolar pari pari sulla questione finanziaria, ma una vale per tutte. Su quel terreno par che gravi una specie di iettatura che lo sottrae ad un ordinario contratto di vendita.

Da principio, offerto generosamente dal Comune al Governo perchè vi fosse costruita la nuova biblioteca e riconosciuto insufficiente e inadatto a tale uso, rimase lì per degli anni nè da vendere, nè da conservare: ora, col progetto del Palazzo per la Posta, saremo daccapo, c'è da scommetterci, con una nuova offerta analoga presso a poco all'altra; in conclusione sarà destino, sarà quel che si vuole, ma si vede chiaramente che soltanto per via di offerte più o meno gratuite, sarà al Comune possibile d'uscirne, di risolver qualcosa in quel luogo e con quel terreno tra i piedi.

Ma ciò essendo, quanto non sarebbe meglio che il Comune lasciasse una buona volta il Governo dov'è. Il Governo col quale il meno potrebbe capitargli sarebbe di impigliarsi in una lungagnata di 20 o 30 anni, e l'offerta giacchè non può risparmiarsela, la facesse alla sua città, realizzando un'idea che potrebbe arrecarle sicuri e copiosi vantaggi?

Dirò di più. Con tanto discuter che s'è fatto intorno alla riuscita edilizia di questo nuovo centro, con tante cose che se ne son dette, nè tutte belle, nè tutte liete (ho no, no davvero....) un'idea come questa, quale salutare diversivo, potrebbe spezzare il monotomo andamento di tali cantilene, monotono come quel nuovo quartiere in mezzo al quale un fabbricato simile porterebbe un'ondata di vivissima modernità.

Perchè non è esagerazione l'affermare che un tema bello e nuovo come questo epperciò anche difficile, risoluto bene, potrebbe farci riavere da tante corbellerie, da tante batoste toccate e.... meritamente toccate.

A. Ginevri.

"APOLLON" in 15 gradazioni
Chiedere sempre la Marca di fabbrica
JOHANN FABER - Norimberga.
Matite nere finissime per Artisti, Ingegneri ed Architetti * * * * * * * *
In vendita presso le principali Cartolerie.
(2 martelli incrociati)
Premiato in tutte le Esposizioni.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO III. MILANO - Settembre 1903. N. 9.

I primi pittori veneziani

In uno studio su Giovanni da Bologna pittore trecentista veneziano (2), scritto dal mio diletto discepolo ed amico prof. Andrea Moschetti e pubblicato in questo periodico si legge:

« Vigeva in Venezia, poco dopo la metà del secolo XIV, una scuola assai, per quei tempi, famosa, ma la cui importanza non fu, ch'io mi sappia, ancora intieramente rilevata dagli storici dell'arte. Sorta o almeno perfezionata a merito di maestro Paolo, essa dette il suo più grande campione in Lorenzo, detto appunto da Venezia e fiorito tra il 1357 e il 1379. La rinomanza di Lorenzo veneziano e l'efficacia della sua scuola furono più grandi di quello che per avventura non paia. A Venezia per istudiare pittura sotto questo maestro, che coi suoi dorati polittici, colle sue figure dolci, aggraziate, piene ben sovente di vita e di realtà nelle teste e negli atteggiamenti, colle sue tinte vivaci e vellutate, compendiava quasi in embrione i caratteri evolutivi di tutta l'arte veneziana futura, traevano discepoli da vari luoghi dell'alta Italia, e l'influenza da lui esercitata sullo svolgimento della pittura non solo veneziana ma veneta fu ben notevole. Sarà questo in parte l'argomento di un altro nostro studio, a cui stiamo attendendo ».

Io aspetto con viva impazienza lo studio del Moschetti, che sconvolgerà quanto si è detto e si è creduto fin qui, ma intanto fino a prova contraria, mi permetta il mio egregio amico di dissentire da lui. Del resto questo dissenso e il desiderio di discutere con il Moschetti non possono altro significare se non la stima in che tengo il nobile ingegno suo. Ma non vorrei che anch'egli fosse attratto dal vezzo, comune oggidì, di voler dire cose nuove, per non ripetere quello che altri hanno detto. E molte volte ciò può riuscire pericoloso.

Che dopo la metà del trecento fiorisse a Venezia una scuola di pittura *famosa* mi sembra proprio sentenza arrischiata.

Vediamo infatti in qual modo andò svolgendosi la pittura veneziana.

Assai più lento dell'architettura e della scultura fu a Venezia il fiorire della pittura. La Cronaca Altinate ricorda *pintores qui Damarzi appellati sunt*, *picturam facere sciebant* e un *Marturius magister picturae;* ma si sa che per *pictura* s'intendeva l'arte del mosaico, di cui dobbiamo cercare i primi saggi nelle chiese di Grado, di Torcello e di San Marco. I mosaici del duomo di Torcello, rappresentanti l'*Inferno*, il *Paradiso* e il *Giudizio universale*, che mostrano una grandiosità di composizione e una potenza d'idealismo meravigliose (1), si credono da alcuni del VII secolo (2), ma più ragionevolmente da altri del IX. Anche la chiesa di San Marco fu ornata di mosaici fin da remoti tempi — *multis ac variis depingi coloribus* (3); ma i mosaici più antichi che si conservino ancora, in gran parte ristaurati, non vanno più in là del secolo XI.

Se l'arte bizantina segna un periodo di vera grandezza, non va dimenticato però che, al pari dell'egizia, essa viveva aderente alle pubbliche istituzioni, legata immobilmente al culto, alle feste, ai monumenti. Alcuni cicli di composizioni bibliche tipiche, comuni a tutta l'arte cristiana si ricopiavano di secolo in secolo, e le composizioni tratte dal Genesi nell'atrio di San Marco, del secolo XII, trovano il loro perfetto riscontro in quelle miniate, già nel V secolo, della Bibbia Cottoniana di Londra, monumento prezioso di stile bizantino (4). Per ciò, anche quando la pittura bizantina si esercitò su tavolette e su tele, si mantenne in una immobilità rituale e simbolica, con regole di convenzione, precise come dogmi (5). E' forse da ascriversi alla schiera degli autori di cotali opere quel greco Teofane, che si vuole abbia aperto in Venezia, sul cominciare del secolo XIII, una scuola di pittura dalla quale sarebbero usciti i Gelasi ferraresi (6).

I pennellaggiatori veneziani, istruiti dai maestri greci, dovevano ripetere sulle tavole le madonne immutabili nelle forme rituali dell'ortodossia di Bisanzio, donde, come pare, al principio del secolo XIII, fu recata quella immagine di Vergine, con il fondo coperto all'intorno di lamine d'oro, e l'aureola di pietre preziose, che la tradizione favoleggiò dipinta da San Luca, e si vede a San Marco sull'altare di fianco alla Cappella di Sant'Isidoro (7).

L'orgoglio di patria ha fatto credere a storici e a critici, assai più vecchi del Moschetti, che prima di molte altre altre città abbia Venezia veduto fiorir la pittura, perchè nel 1290 si trova stabilita tra le lagune una compagnia di pittori (8). Ma gli ascritti, numerosi al dir dello Zanetti, non

(1) GAYET, *L'art Byzantin*. Dessins de Charles Erard, Paris, 1901.

(2) L'arch. Rupolo, direttore dei ristauri del duomo di Torcello, crede che i mosaici della parete interna sieno della fine del secolo VII. Cfr. *IV Relaz. dell'Uff. Regionale*, p. 138, Venezia, 1899.

(3) *Translatio corporis sancti Marci evangeliste*, cit. dal MONTICOLO, *Intorno alla cron. del diacono Giovanni*, p. 196, Roma, 1889.

(4) TIKKANEN, *La rappr. della Genesi in S. Marco*, ecc. (*Arch. Stor. dell'Arte*, vol. I, pagg. 212, 257, 348, Roma, 1888).

(5) I pittori bizantini avevano norme fisse determinate da un codice prescrivente i soggetti da trattarsi e le tecniche da usarsi per dipingerli. Del primo codice di tal genere fu autore l'anselino, monaco del monte Athos, vissuto nel secolo XI. DIDRON, *Mon. d'ic. chr. grec. lat.*, Paris, 1845.

(6) Di questi Gelasi non rimane che il nome. CROWE e CAVALCASELLE (*St. della Pitt. in Italia*, vol. IV) provano che non sono dei Gelasi le opere, ancor oggi ad essi attribuite.

(7) VELUDO, *Imagine della Madonna di S. Marco*, Venezia, MDCCCLXXXVII.

(8) ZANETTI A. M. *Della pittura veneziana e delle opere pubbl. dei ven. maestri*, L. I, Venezia; MDCCLXXI.

dovevano trattar l'arte con nuovi intendimenti, ed erano probabilmente maestri di mosaico o rozzi pennelleggiatori (1). Anche senza conoscerne le opere, è lecito asserire che dovevano essere miseri ed informi i lavori di maestro Giovanni, di Filippo, figlio di maestro Giovanni Scutario, e di altri pittori accennati nei documenti (2).

Le più antiche opere della scuola veneziana, che rimangano ancora, sono il Crocifisso in tavola sull'altare, detto del Capitello, nella basilica di San Marco, e l'arca di legno della beata Giuliana di Collalto, nel convento di Sant'Agnese. Due informi cose, e pure il Crocifisso fu eseguito nel 1290 (3), e l'arca nel 1297 (4), quando già era apparsa la gran luce di Giotto.

Pure di questo secolo sono una Madonna in San Giovanni Evangelista, con la scritta *Franciscus pinsit*, e un *Cristo nel sepolcro* di un maestro *Angelus* nel Museo Civico.

Nè migliori prove d'arte possiamo, come in altri paesi, trovare a Venezia tra le pergamene dei messali, dei salmi e dei manoscritti. La miniatura, ove è di mestieri studiare la genesi della pittura ne' bassi tempi, fiorì a Venezia assai più tardi, nè, in sui primordi, ebbe qui molti imitatori, quell'insigne miniatore veneto di Conselve, il canonico Giovanni Gaibano, che nel 1250 compieva lo stupendo *Epistolario di rito patriarchino*, ricco di sedici quadri a fondo d'oro e d'iniziali con intrecci e fogliami, che si conserva nel Duomo di Padova. Non mancano, è vero, anche fra noi i libri di devozione, gli ufficiuoli, i salterî, i corali, ricchi di ornamenti e di storie alluminate, e due opere proprio veneziane si ammirano al Museo Civico: un officio dei defunti di sapor carpaccesco e, più antico, il *Missale Chorale* (sec. XIV), in cui, tra varie miniature si vedono ritratti il doge Marino Zorzi, un frate e San Domenico. Qualcuno crede di pennello veneziano anche quel meraviglioso ufficiolo di casa Durazzo, oggi custodito nella Civico-Beriana di Genova (5). Ma l'arte minuziosa, paziente dell'alluminare, nata all'ombra dei chiostri, non prosperò fra un popolo operoso e affaccendato, quale era il veneziano, e le miniature veneziane, meglio che sorridere tra le mistiche laudi, abbellirono le raccolte delle leggi e gli Statuti delle Scuole delle arti.

Le figure del Doge e dei magistrati ci appaiono tra le iniziali miniate a leggiadri e variati intrecci d'ornamenti, di perle, di fiori, di farfalle, d'uccelli, nella *Promissione ducale* di Francesco Dandolo (1329), nei *Capitolari dei Consiglieri ducali* (metà sec. XIV), nel *Capitolare dei Procuratori di San Marco* (1367) ecc. Del pari i modesti fratelli delle Scuole d'arte vengono rappresentati raccolti sotto il manto azzurro della Vergine, nelle *Mariegole*, tra cui, come esempi notevoli, possono ricordarsi quelle delle Scuole dei Pellicciai, di San Teodoro, dei Santi Giorgio e Trifone, di Santa Maria di Valverde ecc. (1).

Come saggi di miniatura devono pur ritenersi anche i disegni a colori, di cui andavano ornati alcuni libri di viaggi, le carte geografiche e i portolani dei secoli XIV e XV (2). E nella storia delle origini della pittura veneziana non vanno dimenticate quelle immagini di santi, che rappresentano gl'incunabuli della Zilografia veneziana, ed erano rozzamente dipinte da pittori detti *miniasanti*, e si dispensavano ai divoti nelle chiese e nelle scuole di devozione e d'arte.

Nelle più pregiate miniature del trecento si scorgono le caratteristiche della scuola di Bologna, come i rabeschi d'oro e i fogliami pesanti di gusto araldico e i colori preferiti, azzurro, carmino, roseo. Infatti, a Venezia trovarono ospitalità parecchi artisti di Bologna (3) dove, più che in alcun altro luogo, fioriva quest'arte, salita a grande rinomanza con Franco che si vuol scolaro di Oderisi da Gubbio, e con Nicolò di Giacomo (4).

Quest'arte, per la natura sua limitata a tenui concetti, andava avanzando, facendo tesoro di altre scuole e di più liberi insegnamenti, ma stentava in Venezia ad innalzarsi alla grande pittura, che in altre città italiane andava già mostrandosi gentile ed elevata, forte ed elegante.

Il primo monumento di pittura veneziana nel secolo XIV, con data sicura, ma d'ignoto autore è il bassorilievo in legno, messo a oro e a colori, nella basilica dei Santi Maria e Donato di Murano. Nel mezzo è scolpitò e dipinto San Donato, vestito degli abiti vescovili; ai piedi di esso due figurine genuflesse rappresentano il podestà di Murano Donato Memo e sua moglie. L'iscrizione, uno dei saggi più antichi del dialetto veneziano, è in carattere

(1) Infatti nell'Archivio di Stato, nel Registro dei Giustizieri vecchi è trascritto lo Statuto dei Pittori veneti, che è redatto nel Dicembre del 1271 e discende, con le ordinanze degli anni susseguenti, fino al 18 marzo 1311. Ma intorno ai metodi, con i quali i pittori veneziani eseguivano i loro disegni, non si parla, perchè le prescrizioni tecniche si riferiscono specialmente ai lavori che quegli artisti compivano quando dovevano coprire di cuoio i cofani, le selle, le rotelle, gli scudi, i cappelli da guerra ecc. L'antico statuto dei pittori fu pubblicato con note dal MONTICOLO nel *Nuovo Archivio Veneto*, T. II, p. 321.

(2) Il CECCHETTI pubblicò nell'*Archivio Veneto* (t. XXIII e XXXIV), traendoli da vecchi documenti, cognomi ed autografi di pittori e lapicidi antichi. Nei documenti conosciuti del secolo XIII sono ricordati: nel 1153 un musaicista greco, nel 1206 un pittore di un panno *in quo est virginis Maria mortem designatam*, un pittore Bongiovanni morto nel 1212, l'autore delle pitture sulla tomba del doge Rinieri Zeno nel 1268, un pittore Vendramin, la vedova del quale testava nel 1299.

(3) Il tempo in cui fu eseguito questo Crocifisso ne viene dalla storia, che lo racconta profanato da un miscredente nel 1290. CAFFI, *Pittori in Ven. nel sec. XIV* (*Arch. Veneto*, T. XXXV, p. 57).

(4) Il Cicognara e il Lanzi dicono che l'arca fu dipinta nel 1262, l'anno della morte della beata Giuliana, ma più ragionevolmente lo Zanotto la crede compiuta nel 1297, l'anno in cui fu scoperta la salma della Santa. L'arca si conserva nella cappella interna del convento dei padri Cavanis a Santa Agnese. E' un cassone di legno, il quale presumibilmente aveva una decorazione pittorica all'esterno; ora c'è una goffa pittura secentesca. Nel lato interno del coperchio c'è una pittura, che a primo aspetto pare bizantina, ma osservando bene si trova che è rifatta su antiche tracce di figure bizantine. Sono due santi in piedi, San Biagio e San Cataldo, e la beata Giuliana inginocchiata. Anche le iscrizioni, poste sopra a ciascuna figura, sono ridipinte.

(5) BEIGRANO, *Della vita privata dei genovesi*, pag. 119, Genova, 1875.

(1) La prima Promissione ducale con miniature è quella di Francesco Dandolo e si conserva nell'Archivio di Stato, come i Capitolari dei Consiglieri e dei Procuratori e la *Mariegola* di Santa Maria di Valverde. Il primo *Capitolare* miniato (1342), le *mariegole* dei *Pelicori d'ovra vera* (principio sec. XIV) e di San Teodoro si costudiscono nel Museo Civico. Nella Biblioteca di Parigi v'è un libro di preghiera, ornato di miniature delicatissime, che si crede lavoro veneziano. FOUCARD, *Della pitt. sui manoscritti di Ven.* (Atti dell'I. R. Acc. di Venezia 1857). VAAGEN, *Kunstwerke und Kunstler in England und Paris*, 1837-39. — CHENEY, *Remarks on the illuminated official manuscripts of the venetian Republic.*

(2) BRATTI, *Min. Veneziani* (estr. dal *Nuovo Arch. Veneto*) pag. 5 Venezia, 1901.

(3) Tra i pittori bolognesi vissuti a Venezia va ricordato prima Giovanni da Bologna, intorno al quale scrisse il Moschetti nella *Rassegna d'Arte* (Anno III, fasc. II e III). Di Giovanni si trova la seguente menzione: *Johannes de Bononia pictor in contrata Sancti Luce de Venetiis* (1389). (Arch. di Stato. Sez. Notarile. Test. Nicolò de Ferrantibus. B. 436, n. 535). I vecchi documenti ricordano fra i miniatori veneziani Simon *antiniator* (1332). *Franciscus aminiator presbiter* (1340) Raimondo di Santa Maria Nuova, Andrea Amadio, Giacometto veneziano, Ventura da Venezia, ecc. CECCHETTI, *Nomi di pitt. e lapicidi antichi* (*Arch. Veneto*, T. XXXIII, p. 45).

(4) MALAGUZZI-VALERI, *La miniat. in Bologna dal XIII al XVIII sec.* (*Arch. Stor. It.* T. XVIII, 1896),

gotico e dice: *Corando MCCCX indicione VIII in tempo dello nobele homo misser Donato Memo honorando podestà de Muran facta fo questa anchona de misser S. Donato.*

Del 1321 sono gli avanzi dell'arca in legno del beato Leone Bembo, che stava in Venezia nella chiesuola di San Sebastiano, già annessa a quella di San Lorenzo e da più anni distrutta. Gli avanzi dell'arca serbansi ora nella cattedrale di Dignano in Istria (1).

Una pittura in tavola, conservata nella sagrestia della Salute, riempiva l'arco ogivale sovrastante il sepolcro del doge Francesco Dandolo (1338).

Nella prima metà del trecento troviamo nei documenti alcuni nomi di pittori di *ancone* e sappiamo che nel 1317 la sala del Maggior Consiglio era adorna dei ritratti dei Dogi, e che nel 1319 erano figurate le storie di Papa Alessandro e di Federico imperatore, nella cappella di San Nicolò in Palazzo ducale (2).

Secondo il Moschetti, la pittura veneziana *sarebbe sorta o almeno perfezionata a merito di maestro Paolo.*

Di Maestro Paolo si sa che nel 1346 compì una ancona per la chiesetta di San Nicolò in Palazzo (3) e di lui si conservano ancora la tavola dietro la Pala d'oro in San Marco, dipinta insieme con i suoi figli Luca e Giovanni, un'ancona in tre scomparti, che era nella soppressa chiesa di San Gregorio ed è ora nella pinacoteca dell'Accademia veneta, e due quadri nel Museo di Vicenza: una *Madonna con santi* (1323) e la *Morte della Vergine* (1333).

Il pittore si mostra chiuso ancora nella rigida tradizione rituale. Nè sono molto più liberi di lui, sebbene non privi di certa ingenuità attraente, Nicolò Semitecolo, del quale non sono senza pregi le pitture della leggenda di San Sebastiano (1367) nel duomo di Padova; Catarino, che nel 1375 fece una *Incoronazione della Madonna*, conservata, con un altro quadro, nelle Gallerie dell'Accademia; Jacobello Bonomo, che nel 1385 dipingeva una buona ancona per la chiesa di Sant'Arcangelo di Romagna; Jacobello Alberegno, autore di un *Gesù Crocefisso*, che si vede nella pinacoteca dell'Accademia di Venezia.

Migliori indizi di vitalità si scorgono in Lorenzo veneziano, fiorito dal 1357 al 1379, che può veramente considerarsi il migliore dei trecentisti veneziani, e in Nicolò di Piero autore della *Vergine*, che è ora all'Accademia, e dell'ancona dipinta nel 1408 per gli Amadi, e la cui tavola di mezzo adorna l'altare di Santa Maria dei Miracoli (4). Antonio Veneziano, del casato dei Longhi, non può essere considerato fra gli artisti veneziani, giacchè visse e morì in Toscana, dove restano di lui, nel camposanto di Pisa, i freschi della storia del Beato Ranieri, incominciati da Simone Senese.

Esaminando le opere di tutti questi artisti non sembra si possa ragionevolmente parlare di una scuola veneziana *famosa*. Nè osservando le opere di Lorenzo, per esempio le tre notevoli conservate all'Accademia, si può davvero, pur non disconoscendone i pregi, affibbiargli il titolo di *grande*. Le antiche opere dei pittori primitivi sono adorate dai devoti della religione e da quelli dell'arte, più che per i pregi pittorici, per quel non so che arcano e suggestivo, che in sè racchiudono. Il Moschetti obbedisce certamente alla suggestione ch'esercitano sull'animo le melodie tenui dell'arte primitiva, quando ammira le figure di Lorenzo, *dolci, aggraziate, piene ben sovente di vita e di realtà nelle teste e negli atteggiamenti.* A ben altra eccellenza era giunta l'arte a questo tempo in altre regioni d'Italia. Anche intorno a Venezia, nelle città venete si notava un intenso movimento di vita.

A Verona fioriva Altichiero da Zevio, il pittore degli Scaligeri, il quale ebbe poi a continuatori Jacopo d'Avanzo, da non confondersi col mediocre Jacopo Avanzi da Bologna, Stefano da Zevio e finalmente Vittor Pisanello, emulo insigne di Gentile da Fabriano. Jacopo d'Avanzo, ardito riformatore, può esser chiamato il precursore del rinascimento della pittura nell'Alta Italia. Sulle opere di lui si formò poi il gran Pisanello e studiò il Mantegna.

Padova dopo essersi ornata dell'opera di Giotto, in Santa Maria dell'Arena, la maravigliosa opera della sua giovinezza (1303), vedeva nascere il Guariento, uno dei migliori maestri di quell'età, invitato dalla Repubblica Veneta a dipingere nella Sala del Maggior Consiglio.

Come padovano è altresì ricordato dal Vasari quel Giusto di Giovanni dei Menabuoi, che da Firenze condottosi a Padova, fè sentire all'arte veneta, più dello stesso Giotto, l'azione fiorentina. Dopo il 1420, Giovanni Miretto padovano, con alcuni soci, decorava il Salone con molte scene, rappresentanti l'influenza degli astri e delle stagioni sulla vita umana.

Treviso fu un altro centro artistico importante. Sebbene la città del Sile, cantata da Dante, non possa essere paragonata a Verona e a Padova, residenze di signori cavallereschi, ha però memorie non inutili alla gloria dell'arte, importanti alla storia di essa. Appunto perchè la storia dell'arte trevigiana è men conosciuta delle altre, merita che se ne parli partitamente.

I nomi dei primi pittori trevigiani sono quelli di Gabriele Villa e del figlio di lui, di un maestro Perenzolo, figlio di Angelo pittore, e di altri parecchi, dei quali sono ignote le opere (1). Dell'età cavalleresca, compresa nei secoli XIII e XIV, Treviso conserva, preziosi monumenti d'arte, il fregio dipinto con avventure di caccia e tornei del Salone dell'antico Parlamento della Marca, la Loggia dei Cavalieri, tutta figurata a scene cavalleresche e ad immagini grottesche, e alcuni affreschi del principio del trecento, divelti da una vecchia casa, ed ora depositati nel Museo.

(1) Caffi, op. cit. — Caprin, *Marine Istriane*. p. 310. Trieste, 1889.

(2) *Arch. di Stato*, 1319 11 Dec., Maggior Consiglio, Deliberazioni, Liber Fronesis. (1318-1325): «Quia Ecclesia Sancti Nicolai de Palatio est tota nuda picturis Capta fuit pars, quod denarj qui pervenient de bonis quondam cuiusdam de cha Crippo mentecapti, quibus Commune debet succedere debeant expendi, et ipsi in laborerio picturarum dictae ecclesiae pingendo in ea historicon Papae quando fuit Venetiis cum Domino Imperatore».

(3) *Arch. di Stato*. Quaderno spese Palazzo, Procuratia de Supra, Archivio fabbriceria della Basilica di San Marco — Processo 180 E. 77. 1346. Die 20 mensis Julii dedimus ducatos 20 auri magistro Paolo pentore Sancti Lucae pro penturam unitus Anchonae factae in Ecclesia Sancti Nicolai de Palatio».

(4) Nicolò di Pietro si firmava: *Nicholaus filius magistri petri pictoris de venecijs qui moratur in chapite pontis paradixi.* E' di questo pittore una pala d'altare del 1394, all'Accademia di Venezia. In una Croce, intagliata da Caterino Moranzone e dipinta da Nicolò pei monaci Agostiniani della terra di Verucchio è così ricordato: *MCCCCIIII Nicolaus Paradixi Miles de Venecijs pinxit et Catharinus sancti luce incixit.*

(1) Paoletti, *Racc. di doc. inediti per servire alla st. della pitt. veneziana* Padova, 1895.

Alla metà del trecento, il nome di un pittore diventò famoso, quello di Tomaso da Modena. Anche se Tomaso non nacque a Treviso, egli vi dimorò a lungo, conducendovi molte opere (1). A torto quindi il Cavalcaselle ascrive Tomaso alla scuola lombarda giacchè lo stesso suo stile dimostra com' egli appartenga alla scuola veneta, non già all'emiliana, che avea sentito così profondamente la influenza giottesca. Il capolavoro di Tomaso, che porta la sua firma, è nel capitolo dei Padri predicatori di San Nicolò. Sono quaranta ritratti a fresco dei Generali dell'Ordine: santi, pontefici, cardinali e frati, che siedono meditabondi nelle loro celle. Sullo zoccolo delle quattro pareti si leggono in tre serie di tondi i nomi delle provincie dell'Ordine, dei conventi della Lombardia inferiore e dei Generali domenicani per serie cronologica.

Altre città e terre del Veneto ebbero i loro pittori, come Nicolò da Gemona, Simon da Cusighe presso Belluno, Bernardo pur di Belluno, i quali, per quanto rozzi ed inesperti, mostravano come già nell' arte fermentasse una forza vitale. A Venezia invece permane la dominazione dello stile bizantino, e neppure in sui primordi del quattrocento, quando la città s'abbelliva di meravigliose opere d'architettura e scultura, l'arte della pittura attinge altre forze e altra vita. Nè fra tanto ardimento e tanta realtà di imprese e di opere, si discoprono nell'arte pittorica gli intendimenti e i lineamenti di un pensiero nuovo. Da ciò si comprende perchè gli avveduti rettori della Repubblica, per ornare di dipinture la sala del Palazzo, dopo aver chiamato nel 1365 il padovano Guariento, si rivolgessero nel 1411 a Gentile Massii da Fabriano e al Pisanello. A questi due artefici, che coprirono le ampie pareti con vaste composizioni, meglio immaginate di quelle degli imitatori di Giotto, Venezia deve il primo impulso ad una nuova vita artistica. La loro azione si rivela anche nei timidi artefici, non liberati ancora dalle forme bizantine, come fra Antonio da Negroponte, del quale è da ricordare la *Madonna*, in chiesa di San Francesco della Vigna, Jacobello del Fiore, che nel 1438 compiva l'*Incoronazione della Vergine*, la prima opera di grandiose dimensioni della scuola veneziana, Michele Giambono, autore di un mosaico nella Cappella dei Mascoli in S. Marco, in cui, con una interpretazione abbastanza sincera del vero, sono ritratte le magnificenze degli edifici, il lusso dell'arredamento domestico, le figure dalle ricche vesti variopinte, che sembrano muoversi più libere tra le uniformi teorie degli squallidi santi bizantini, sparsi nei loro atteggiamenti rituali per le vôlte del tempio.

Il contrasto tra la servitù tradizionale della forma e la schiettezza del sentimento appare più manifesto in Antonio Vivarino, nato a Murano intorno al 1415, e fondatore nella sua isola natìa di una scuola, alla quale si educarono, tra altri, due nobili ingegni della sua famiglia, il fratello Bartolomeo ed il figlio Alvise.

Ma il primo e vivo raggio di quell'arte, che si addimostrerà poi con Giorgione e Tiziano, meglio si palesa nelle opere di Jacopo Bellini, artefice di straordinaria grandezza d'ingegno, e sino ai nostri giorni più conosciuto per essere stato padre e maestro dei due celebri pittori, Gentile e Giovanni, e suocero di Andrea Mantegna, che per i rari pregi suoi propri. Nella prima stagione dell'arte veneziana egli fu veramente il caposcuola, e fra i suoi conterranei, anche dei tempi migliori, non ebbe chi il superasse nella ricerca della forma nobile ed ampia, nello studio dei modelli antichi congiunto in sapiente armonia alla interpretazione della verità.

Venezia non comparisce degnamente nel campo della pittura se non alla metà del secolo XV; e soltanto con il Vivarini e con Jacopo Bellini si può parlare di artisti *grandi* e di scuola *famosa*.

POMPEO MOLMENTI.

(1) E' ritenuto che Tomaso, sia nato a Treviso e che il nome *da Modena* abbia significato il casato e non la patria, come per Vettor Pisano, pel ferrarese Gerolamo da Carpi, per i Lombardi, ecc. SCHLOSSER, *Tomaso da Modena und. die Altere Malerei in Treviso*. Wien, 1898. Altri studiosi affermano, con l'autorità dei documenti, che Tomaso è veramente nato in Modena. (*Rassegna d'Arte* del maggio 1903).

Medagliere veneto

Una medaglia in memoria d'una bestia.

Le bestie contendono con fortuna al campo delle monete, di sigilli e delle medaglie all'uomo, però come simboli ed emblemi, chè son vari, nel passato, i casi ne' quali abbiano avuto, proprio per sè, l'onore del conio: e non ne conosco alcun esempio recente. Una delle ultime bestie riprodotte in una medaglia fu un rinoceronte!

Il Gradenigo, cronista veneto, narra « Poi (dopo il 1751) venne un rinoceronte, animale novissimo per Venezia, e raro anche per l'Europa, se è vero quanto dicevasi, che cioè, dall'imperator Tito in qua non se ne fosse visto nei nostri paesi uno di simile. Proveniva dall'Asia, pesava cinquemila libre, mangiava in un giorno sessanta libre di fieno e venti di pane, e beveva quattordici secchie d'acqua ». Il Malamani, parlando di carnovali di Venezia nel secolo XVIII, soggiunge che il buon popolo veneziano fu talmente ammirato e commosso, che il rinoceronte diventò un personaggio celebre, ed il Longhi lo immortalò in una delle sue nitide tele.

Ora posso dire che non fu solo dipinto, ma ritratto anche in una medaglia, della quale posseggo un esemplare, e che ci dà notizie più precise del cronista veneto se pur questi in parte non le copiò da esso addirittura.

La medaglia, di rame rivestita di uno strato di stagno (suberata), misura 40 mm. di diametro. Il disotto figura l'animale (stavo per dire il personaggio!) in un deserto sotto la sferza del sole, reca nell'esergo il nome del luogo e dell'autore della medaglia — Nurnberg — P. P. — Vierney; — il rovescio ha una lunga iscrizione di 17 righe; eccola:

« Questo — rinoceroto — fu trasportato — d'Asia
« in Europa nell' — anno 1741 dal capitano — Davide
« Montvandermeer — Il medemo animale è stato pe-
« sato a Stutgardo nel — Wirtembergo li 6 maggio —
« 1748, e pesava allora cinque — mila libre. Mangia ogni
« — giorno sessanta libre — di fieno, vinti libre — di
« pane, e beve — quattordici — secchie — d'acqua ».

Nessun dubbio adunque che la medaglia fu battuta quando lo strano animale fece la sua prima comparsa

a Venezia, onde per quanto abbia un modesto valore artistico, non manca d'importanza storica, poichè deve considerarsi come elemento, certo secondario, della serie delle

medaglie venete. Dopo tutto anche quella d'una bestia può trovar posto, fosse pur l'ultimo, fra le tante di guerrieri e procuratori, di dogi e dogaresse, e starà nella lunga fila a rimarcare un fatto di cronaca in uno degli allegri carnovali della serenissima. D. Balletti.

Alessandro e Iosafat Araldi

L'anno e il luogo di nascita d'Alessandro Araldi non si conoscono con precisione. Il primo, ad ogni modo, dovett'essere intorno al 1460. In quanto poi alla patria, lo Zani ha scritto esser stata Casalmaggiore sul Po; ma non sappiamo quale documento o notizia abbia seguito. È certo che almeno tre famiglie Araldi fiorivano in Parma sin dal secolo XV, e che il nostro Alessandro visse ed operò in quella città. Di *Iosafat Araldi* parleremo più avanti. Intanto qui ricorderemo che nel libro 312 dell'Archivio di S. Giovanni Evangelista conservato nella R. Biblioteca di Parma è spesso ricordato un *D. Giuseppe de Araldis de Musiaria* prete del Duomo; che nel *Repertorio ossia registro delle pergamene del Monastero di S. Paolo* (ms. della predetta Biblioteca, num. 1248, cart. 42 *recto*) si trova, in un mandato del 1501, il nome del notaio *Bernardo Araldi*; che finalmente Giacomo Araldi è mentovato al 1505 nel ms. 1106 della stessa Biblioteca.

Il primo documento che ricorda Alessandro è del 1483. Vi figura senza titolo di *maestro*, come semplice testimonio d'un atto pubblico. Doveva essere giovanissimo ancora, e forse appena iniziato all'arte. Nel 1496 (24 gennaio) scrive al Segretario del Duca di Mantova sollecitando una commendatizia del Duca stesso per recarsi a Venezia e altrove a vedere i prodotti delle celebri scuole. La lettera fu già pubblicata dal Bertolotti negli *Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi* (Serie III, vol. III, parte I, Modena 1885, pag. 23).

" *Magnifice ac potens domine mei honorandissime* „.

" Quisti dì passati ricivite una vostra litira de la quale me ne sono allegrato asaij sentendo vuij esere sano et di bona volia. Misser Iacomo, io voria andare fino qualche zorni a Venetia et in altre terre; averia a piacere assay quando non fusse tropo impedimento a la vostra Magnificentia se me poteste far havere una litra de famigliarità dell'Ill.^{re} S. Marcheso perchè io per hamore suo me sarà hauto rispecto assaij, e sel signore è contento, dirite a San Iacomo che compara una carta di pegorino e se la costase alcuna cosa havisatime e mandarò quelo che la costarà: scrivo a Iovano Iacomo che veda da Misser Bernardino sel pò havere el mio compagno; no altro; me ricomando da vostra magnificentia per mille volte et a Ludovico vostro me ricomando. — Data Parme, die XXIIII, Januari 1496 „.

Il vostro Alexadro
di Araldi *dipintore*
in parma servitore
vostro

Magnifico et generoso
V.ri d.^{no} Jacobo
Dataro Ill.^{mi}
domini d.^{ni}
Marchionis Mantue
Secretario suo honorandissim. etc. Mantua. „

Dalla conoscenza delle persone dimostrata dall'Araldi in questa lettera, torna palese ch'egli era stato già in Mantova, forse per ragione di studio od anche per qualche lavoro. Vedremo come più tardi si prevalesse anche di qualche composizione mantegnesca.

Di poca fantasia e di natura eclettica, raccoglieva forme e *motivi* da tutte le scuole, e quel che è peggio li inseriva nell'opera sua senza fonderli, senza assimilarli. Cosicchè vicino a tali ricordi mantegneschi presto appaiono le tracce del suo viaggio a Venezia in qualche tratto di scuola bellinesca. Poi fu certo a Bologna a contemplare le pitture del Francia e dei Ferraresi, e a Milano dove prese gli appunti per poi fare una grande e secca copia o traduzione del *Cenacolo* di Leonardo che, per esser delle più antiche, non manca di qualche interesse. Sopra un altro probabile viaggio in Toscana e a Siena dovremo parlare più avanti.

***

A Parma dalle *Guide* gli vengono attribuite molte pitture che non sono sue, fra l'altre un affresco in duomo sopra un pilone presso la porta maggiore, che se non erriamo è stato rivendicato sulla scorta dei documenti a Giovanni Francesco Zarotti e che i signori Crowe e Cavalcaselle dicono influenzato dal Francia e dal Caroto. Anche l'affresco della prima cappella a destra di S. Sepolcro non è suo.

Il 27 febbraio 1500 il nostro Alessandro si dichiara pagato dai Confratelli di San Quirino per un'ancona di cui non conosciamo la sorte. Nel 1508 è incaricato di dipingere in Duomo la crociera sull'organo, ma poi passano molti anni e non ne fa nulla (1). Nel 1510 invece lavora nella chiesa e nel monastero di S. Paolo. Le pitture della chiesa, distrutte, sono così ricordate dal cronista Leone Smagliati: " 25 gennaio 1510; fu finito il coro di S. Paolo de dipingere, dove stavano le sore a cantare, e lo comiciò a far dipingere la Rma Badessa Orsina Bergonzi e fecelo finire la Rma Giovanna di Piacenza, e lo dipinse Alessandro Araldi de Parma „. Per la stessa Madre Giovanna dipinse nel '14 una camera, attigua a quella che poi, con altra fibra ed altra luce, decorò il Correggio poco dopo. La volta frescata dall'Araldi mostra una grande abbondanza di ornamenti, di grotteschi, di putti fra i quali ricorrono dischi e quadretti in cui sono espresse diverse storie del Vecchio e del Nuovo Testamento. Ora se in queste e nelle lunette, adorne di composizioni allegoriche si riscontrano motivi e composizioni tratte dal Francia, da Raffaello, dal Costa, dal Mantegna, ecc. all'incontro nella *natura* e nel tipo delle decorazioni si scorge palesemente

(1) Archivio Arcivescovile di Parma, *Liber debitorum fabricæ Ecclesiæ maioris Parmensis*, Carta 1 *verso*: " Heredes magistri Alexandri Araldi debent dare libras quinquaginta tres sol decem imp. quas habuit a dictæ fabricæ prefectis ut pingeret voltam navis magnæ supradictæ ecclesiæ, quod non fecit ut constat instrumento rogato per suprascriptum Dom. Galeacium: die 24 decembris 1522.

l'influsso del Pintoricchio, e nel *sacrificio d'Abramo* un'imitazione del Sodoma, due artisti gli ultimi che dai primi anni del secolo XVI abitavano in Siena.

Ma ad accertare quasi che l'Araldi fu in quella città e studiò sulle opere del Pintoricchio abbiamo un'altra e più sicura prova.

In fondo all'orto già delle monache di S. Paolo sorge una cella detta di S. Caterina, che oggi appartiene al Municipio. L'Accademia di Belle Arti fece le prime pratiche per averla in custodia nel 1834. Rimaste senza risultato, tornò ad occuparsene nel 1839, ma la cessione non avvenne che nel 1850.

Ora le due pareti laterali sono frescate dall'Araldi: in una si vede S. Caterina che sostiene in Alessandria una disputa alla presenza di Massimino imperatore, di molti cortigiani e filosofi; nell'altra, *S. Girolamo e S. Caterina* pittura quest'ultima grandemente sconciata con appendici grossolane d'artista del secolo XVIII.

Il primo affresco invece è abbastanza conservato. La varietà e i caratteri d'alcuni volti rivelano che l'artista v'ha incluso dei ritratti. Nel resto, ossia nei tipi " di pratica " nel sentimento generale, in certi costumi e in tutta la composizione l'influenza delle pitture senesi del Pintoricchio appare evidente, indiscutibile. Il fondo a doppia arcata, col trono in mezzo, la figura della santa, le due schiere d'uomini seduti ai lati, la folla che sta loro dietro sono rilevate dai grandi affreschi della Libreria Piccolomini del Duomo di Siena, da quello rappresentante Enea Silvio ambasciatore del concilio di Basilea a Giacomo re di Scozia ed anche più dall'altro rappresentante Enea prostrato d'innanzi a papa Eugenio IV, cui l'aveva mandato Federigo III.

Alessandro Araldi - Disputa di S. Caterina - Cella nell'orto dell'ex-convento di S. Paolo in Parma *(Fot. Anderson)*.

Queste palesi imitazioni e le altre ricordate dei grotteschi e d'un *soggetto* del Sodoma fanno fede, ci pare, di una sua andata in Toscana e a Siena, precisamente fra il 1507 e il 1510 nel qual lasso di tempo nessun lavoro conduce in Parma.

E della chiara somiglianza del suo affresco della *Disputa di S. Caterina* con le composizioni ricordate del Pintoricchio, è prova il fatto che due disegni dell'Araldi serviti ad essa, sono stati sempre assegnati al Pintoricchio o alla sua scuola. L'uno si trova nella Collezione Malcolm nel British Museum a Londra (e fu anche attribuito a Raffaello!!) l'altro a Firenze, nella Raccolta degli Uffizi

col num. 376 dove è tutt'ora attribuito al Pintoricchio. Anzi a maggiore sussidio della nostra dimostrazione è indicato come " studio per una delle storie della Libreria del Duomo senese „ (1).

Le riproduzioni che pel confronto noi diamo dell'affresco dell'Araldi e dei due disegni ci dispensa da ogni descrizione. Era ad ogni modo evidente la forma più secca e dura del maestro parmigiano in confronto del Pintoricchio.

***

Nella R. Galleria di Parma si vede un suo quadro esprimente l'*Annunciazione*, segnato *Alexander Araldus faciebat 1514*. A destra sotto una loggia e presso il letto siede Maria con una mano al petto e un libro sulle ginocchia. L'angelo, a sinistra, con le braccia incrociate e il giglio, si avanza quasi sorvolando a terra. Dall'alto raggiano il volto del Padre Eterno e la colomba simbolica dello Spirito Santo. Dall'arco di fondo s'intravvede la vallata di un torrente, nel quale l'Araldi intese forse d'esprimere il Parma. Il castello che si scorge sur un colle ricorda infatti quello di Torchiara. Quest'opera diligente nell'esecuzione, ma povera di disegno e di sentimento, si trovava nella chiesa del Carmine e fu portata nella R. Galleria nel 1815.

Clemente Ruta nella sua *Guida* del 1780 scrive che un'altra *Annunciazione* d'Alessandro Araldi, o della sua maniera si trova nella chiesa di S. Quintino; ma nelle *Guide* di Paolo Donati (1824) e di Giuseppe Bertoluzzi (1830) non se ne trova più notizia.

Ora nel *Catalogo della Collezione Lebrun* pubblicato dall'impresa di vendita A. Genolini in Milano (1899) per l'asta del novembre di quell'anno, è la fototipia di un'*Annunciazione* quasi identica a quella della R. Galleria di Parma, che noi abbiamo potuto esaminare presso il Genolini stesso. Vi manca il Padre Eterno; lo Spirito Santo si libra sulla testa della Vergine che tiene la destra al petto e schiude per meraviglia la sinistra; l'angelo regge il giglio con la sinistra ed alza la destra. In fondo, valle, monti, una città. La somiglianza resta nullameno grandissima con l'altro quadro, e noi pensiamo che sia l'*Annunciazione* che si trovava in S. Quintino.

Alessandro Araldi - Disegno della Raccolta Malcolm nel British Museum di Londra.

Alessandro Araldi - Disegno negli Uffizi a Firenze.

Sempre nella stessa R. Galleria di Parma si trova un'altra Annunciata con S. Sebastiano e S. Caterina. Sotto un porticato e presso un leggio siede la Madonna con le braccia incrociate sul petto. L'angelo appare a sinistra fra le nubi ed ha il giglio. Con un fascio di raggi, che muove dal volto del Padre Eterno, scende lo Spirito Santo. Contemplano l'Annunciata S. Sebastiano legato a una colonna tronca e S. Caterina con la palma in mano e la ruota infranta ai piedi. La città appare con le sue torri e le mura. Evidente nel pittore l'intenzione di riprodurre il campanile e la cupola del Duomo di Parma.

Che questo quadro sia di Lodovico da Parma, ricordato nelle perdute vacchette del Francia tra' suoi scolari (forse Lodovico di Francesco Marmitta) è un'ipotesi basata semplicemente sul fatto che rivela una certa imitazione del Francia. È però certo che gli elementi principali di questo dipinto muovono dall'arte dell'Araldi. Si confrontino tipi, disegno, colorito, architettura e paesaggio coi quadri già indicati di lui. Si guardi la fattura dei capelli, a ciocche ondulate, e il modellato del busto del S. Sebastiano e non s'avranno più dubbi.

Pensando poi che la congettura che si tratti di un'opera di Lodovico, non risale più in là dell'Affò, non si avranno nemmeno elementi storici per sostenerla. Si noterà che

(1) *Disegni antichi e moderni della R. Galleria degli Uffizi di Firenze* (Roma, 1894) pag. 198. Vi si indica pure come simile un terzo disegno dell'Accademia di Venezia già attribuito a *Raffaello*, ma si tratta certo d'un equivoco.

Lodovico, prima di recarsi a studiare nella bottega del Francia può con tutta probabilità aver lavorato sotto l'Araldi, ma saremo sempre a giuocare d'ipotesi. A giudicare invece per sua questa tavola sarebbe necessario, in mancanza di documenti storici, conoscere almeno qualche altra opera sicura e fare i debiti confronti. Nulla invece si sa esistere oltre la notizia che il Malvasia rilevò dalle vacchette del Francia all'opinione dell'Affò; e a certo quadretto *attribuitogli* nella Galleria Nazionale di Londra. Abbiamo, all'incontro, veduto con quanta facilità s'indu-

Alessandro Araldi - Particolare di una vôlta nell'ex-convento di S. Paolo.

cesse l'Araldi ad imitare maestri di diverse scuole, e non è quindi da far qui le meraviglie se si dimostra in qualche cosa seguace del Francia, quando già nella soffitta del monastero di S. Paolo aveva copiata una composizione intera del pittore bolognese.

Questo quadro, prima che passasse alla famiglia Ferroni che lo cedette alla Galleria nel 1841 per 1500 lire, si trovava nella chiesa degli Eremitani. Ebbene: Francesco Bartoli nelle sue aggiunte al Ruta per una ristampa della *Guida di Parma*, rimaste poi nel R. Archivio di Stato fra le scritture del P. Baistrocchi, registrava semplicemente: " Entrando per la piccola porta nello stanzino dove pendono le corde delle campane, il quadro con M. V. Annunziata, S. Caterina e S. Sebastiano, *è opera di Alessandro Araldi* ". Così si pensava dunque prima dell'Affò; e anche dopo, e precisamente nel 1841 (quando ne fu proposto e fatto l'acquisto per la Galleria) gli accademici non seppero decidersi se assegnarlo all'Araldi o a Lodovico. Solo più tardi scomparve ogni titubanza e fu data per opera certa di Lodovico tanto per avere in Galleria anche il suo nome!

***

La quinta cappella a destra entrando nel Duomo (siamo sempre a Parma) fu costrutta dalla famiglia Centoni nel secolo XV. Il quadro sull'altare è di Alessandro Araldi. Rappresenta la Madonna col putto in trono fra i SS. Paolo e Antonio Abate. A destra inginocchiato si vede la figura del committente Lodovico Centoni, figura somigliantissima ad altra fatta dall'Araldi nella *Disputa di S. Caterina*. Nel cartellino a pie' del trono è scritto *Alexander de Araldis pinxit MDXVI*. Nei due pilastri laterali si leggono le due iscrizioni: a) *MDXVI die V octubris in festo S. Placidi abbatis et martiris* — b) *Nobilis viri D. Ludovici Centonis sumptibus posita*. Nella predella fra gli ornati sono tre santi: Bernardino vescovo di Parma, Benedetto patriarca e Giovanni abate canonico del Duomo. L'Araldi medesimo ha dipinto anche l'altare (con gli stessi ornati dell'ancona) e il paliotto a tempra.

Altro suo quadro popoloso, ma semplice e raccolto, è quello che si trova nella cripta della stessa chiesa e rappresenta lo *Sposalizio della Madonna*. Risale al 1519 e ci sembra una delle sue cose migliori. Nello stesso anno che dipinse pel Centoni, fece pure il quadro di Casalmaggiore coi SS. Rocco, Giobbe, Paolo Eremita e Sebastiano.

A tutti questi dipinti è da aggiungere la copia o parafrasi da noi ricordati sin da principio del *Cenacolo* di Leonardo. L'Araldi potè benissimo conoscere il grande maestro, perchè questi fu a Parma quand'egli lavorava nella camera della badessa Giovanna (1514). Nel *Libro d'oro* dell'Archivio della Compagnia dei SS. Cosma e Damiano si trova una memoria assai antica di quella tela dell'Araldi " Adì 8 aprile 1530 Messer Filippo Porzioli ha donato alla Compagnia il Cenacolo di Nostro Signore il quale fece M. Alessandro Araldi, e la Compagnia ordinò che si dicesse ogni anno in perpetuo un Uffizio di messe ". Fu dalla Compagnia stessa venduto nel 1841, ora si trova esposto nella camera da lui decorata (1).

D'altre opere male attribuitegli non parliamo; ricordiamo però che nel 1521, su disegno del Temperello, dipinse pel Comune di Parma l'arma di Francesco I di Francia. Ma se della perdita d'essa non possiamo dolerci, così però non ci accade della perdita o smarrimento del ritratto di Beatrice da Correggio, moglie a Nicola Sanvitale celebrata anche dall'Ariosto col soave nomignolo di Mamma. È il poeta Enea Irpino che ci ricorda quel ritratto nel seguente madrigale.

Ritrandovi il bel volto e que' bei lumi
onde altamente d'alto amor s'infiamma
Araldo disse a Mamma:
« Non mi mirar negli occhi troppo fiso,
mentr'or col vago sguardo mi consumi
m'avendo la virtù del chiaro viso
da me tutto diviso,
tutto m'accende d'un'ardente fiamma.
Per non tener sì i spirti miei confusi
volgi in profilo gli occhi, o tienghi chiusi ».

Sarebbe buona ventura trovare questo ritratto della

(1) Il Da Erba scrive che un'altra *celebratissima* copia del Cenacolo di Leonardo era in S. Pietro Martire, chiesa soppressa nel 1810 e distrutta nel 1813.

Iosafat Araldi - S. Sebastiano nella R. Galleria di Parma.

celebre dama, almeno per l'importanza iconografica. Del resto può anche darsi che fosse una buona cosa, perchè non è raro trovar ne' vecchi pittori, anche mediocri, dei buoni ritratti. Basti, senza allontanarci da Parma, guardare nelle opere di Filippo Mazzola così brutti quadri sacri e così bei ritratti.

Alessandro Araldi fece testamento e morì di peste nel 1528.

***

Parliamo da ultimo di un altro Araldi pittore, il nome del quale ed un quadro abbastanza notevole sono stati fino a poco tempo indietro sconosciuti.

Sotto il n. 203 nella R. Galleria di Parma si vede un S. Sebastiano legato ad un albero e ferito in mezzo alla fronte da un dardo. Alla sua destra è un bosco. Sopra a un ramo si vede un cardellino, e in terra una quaglia. A sinistra del Santo corre un largo fiume sulla cui riva sorge un castello. Il dipinto è segnato " *Iossaphat de Araldis opus* ". V'è palese l'influenza delle scuole settentrionali d'Italia ed è notevole il lavoro minutissimo in tutti i particolari e specialmente nelle pieghe della fascia che gira ai fianchi di S. Sebastiano e si svolge alla sua sinistra in un ampio svolazzo che ha per fondo l'azzurro del fiume.

Ci accorgemmo pochi anni or sono che la segnatura era stata sempre letta male. Nessuno aveva guardato che dopo le lettere *Iossaphat de*, seguono nella stessa linea sbiaditissime, ma certe, le lettere *Ar*. Si è quindi letto solo *Iossaphat de* nella prima riga, e *aldis opus* nella seconda. Questo nome di *Aldis* è passato nei cataloghi, nell'enciclopedia dello Zani, e nell'*Allgemeines Künstler-Lexicon* del Meyer, dove il Mündler lo dice artista cresciuto nell'antica scuola veneziana. Ad Enrico Scarabelli Zunti spetta il merito d'averlo trovato registrato " nel *Liber seu Quinternus equalantiæ lanciarum . . . iterum editus e anno 1520*, conservato nell'Archivio Comunale di Parma, a carte 99 *verso* ". Vi è chiamato chiaramente *Araldus Iosaphat pictor vicinie sancti Benedicti* e posto all'estimo per un valore di lire mille imperiali e perciò obbligato e pagare al Comune di Parma 50 lire d'imposizione. " Non esito, continua nel suo *Spoglio inedito di documenti* lo Scarabelli, " non esito assegnare al nostro pittore in discorso questo altro ricordo che trovai, ben molti anni sono, nelle carte costituenti l'Archivio privato de' Conti Torelli già signori di Montechiarugolo, ora custodite nell'Archivio di Stato. Esso è del tenore seguente: " 1519 adì 2 september il venerdì. Francesco e Lionardo fratelli e figlioli del quondam Torisella andò a Montechiarugolo per stanciar e funeno conduti per maestro Iosafata depintor ".

Non sappiamo in qual grado di parentela fosse con Alessandro Araldi. Poteva anche appartenere ad altra famiglia di quel cognome, e il sospetto è suggerito anche dal fatto che non abitava con lui, ma si trovava in un altro rione. L'esatta lettura della segnatura e i documenti citati rendono per noi interessante quel dipinto derivato alla Galleria Parmense nel 1834 da quella dei Sanvitale. È un nome ed un lavoro aggiunto alla storia dell'arte precorreggesca in Parma.

Corrado Ricci.

Vicende di una riproduzione in musaico
del Cenacolo di Leonardo da Vinci e della Scuola di musaico in Milano

(Da documenti dell'Arch. di Stato in Milano)

Intorno alla *divina proporzione del Cenacolo* di Leonardo da Vinci già si scriveva nel 1498 (Luca Paulo da Burgo S. Sepolcro) con invidiabile ammirazione; ma pochi, tra gli scrittori che si seguirono dal 1500 al 1850, (Giorgio Rovegnatino, Pompeo Gaurico, Maffei, Bernarnardino Aluno, Giovio, Bandello, Vasari, Giraldi, Alberto Bugati, ecc.) ne hanno trattato con maggiore competenza, sebbene con altrettanto amore ed ammirazione, come ne ha scritto il pittore Bossi, disegnatore squisito, onore dell'Accademia di Belle Arti milanesi al principio del secolo XIX.

Il cav. Bossi sul *Cenacolo* di Leonardo stampò un grosso volume in folio, nel quale, tra l'altro, annota una ad una, e ne fa la critica, tutte le copie *maggiori* e *minori* del Cenacolo, fatte dal 1500 in poi. Eccole:

— nello Ospedale Maggiore di Milano, eseguita verso il 1500, forse da uno scolaro del Mantegna; ora in stato deplorevole nel *Cenacolo* alle Grazie di Milano;

— nel Refettorio del Convento di S. Barnaba in in Milano, eseguito intorno al 1510 (si dice) da Marco da Oggionno;

— nel Convento del Castellazzo (1510-1514) pure attribuito a Marco d'Oggionno;

— nella Certosa di Pavia 1510-1514 simile a quella del Castellazzo, anche questa attribuita a Marco da Oggionno; e seguono:

— la copia di Giovanni Pedrini (forse all'Escuriale) (?)

— la copia di Saint-Germain in Parigi, attribuita da taluni a Luini vecchio (verso il 1517);

— la copia d'Escovens (verso il 1520) nel Castello omonimo;

— la copia di S. Benedetto, presso Mantova, attribuita a frate Girolamo Monsignore (1525 circa);

— l'Arazzo del Vaticano, fatto eseguire da Francesco I;

— la copia di Guglielmo della Porta (1530);

— la copia in argento (1530-1533);

— la copia in marmo di Biagio Vairone; alla Certosa;

— l'altra copia a olio nel Convento del Castellazzo (1540 circa) in un podere dei signori Corti di Milano;

— la copia presso il signor Day a Roma (1540-1550);

— la copia del Convento della Vettabbia a Milano (1560 circa);

— la copia nel Refettorio del Convento della Pace a Milano (1561) opera di Lomazzo Giovane (1565);

— la copia nella Chiesa di Ponte Capriasca (1565) di uno scolaro di Leonardo;

— la copia dell'Escuriale (1565);

— la copia nel Monastero di S. Vincenzino in Milano (1570 circa) della maniera dei discepoli di Aurelio Luino;

— la copia a Sesto Calende (1581);

— la copia di Pietro Paolo Rubens (1600);

— la copia nella Pinacoteca Ambrosiana (1612-1616) ordinata dal Cardinale Federico Borromeo ed attribuita ad Andrea Bianchi;

— la copia nel Monastero di S. Michele alla Chiusa;

— la *nuova copia* in S. Benedetto di Mantova (1631);

— la copia della Galleria di Monaco (1650);

— la copia nel Convento dell'Ospedaletto (1660);

— la copia del Refettorio di S. Pietro in Gessate nel 1675.

Queste le copie maggiori. Segue la lista delle copie minori, dopo la quale, il cav. Bossi, mette da parte la modestia e parla lungamente, distesamente, dell'ultima copia del Cenacolo di Leonardo, cominciata da lui nel maggio del 1807, e terminata, come si vedrà appresso, nel marzo del 1810, poichè, il 10 di codesto mese il Raffaelli avverte il Ministero, che fu trasportato nel suo stabilimento la copia del gran quadro di Leonardo da Vinci, eseguita dal cav. Bossi.

Questa copia il cav. Bossi l'addimanda « *del Vicerè d'Italia* »; e gli dà campo di giustificare se stesso di fronte alla critica, per aver fatto una copia del Cenacolo *come doveva essere quando lo dipinse Leonardo;* e non come si trovava, in stato deplorevole e sbiadito, nel maggio del 1807, quando ne intraprese la copia.

Io sono profano nell'arte della pittura; e se non lo sono totalmente, non ho di sicuro la competenza di discutere se e quanto il cav. Bossi abbia avuto ragione di riprodurre il *Cenacolo* leonardiano, come egli *supponeva dovesse essere* quasi, quattrocento anni prima. Mi limito solo a riferire, che sin da allora intorno alla copia del Bossi (anche oggi quasi sconosciuta) si alzò acerba la critica, alimentata specialmente da Andrea Appiani, in quel momento potentissimo al Ministero di via Monforte e nemico dichiarato del Bossi.

Questo esordio, un po' lunghetto mi ci voleva per venire a narrare di una *scuola milanese di musaico*, la quale, oserei affermare, visse solo per volontà del Bossi e per riprodurre in musaico e glorificare la copia del Cenacolo eseguita da costui. Sino a pochi anni or sono, questa copia ornava la chiesa di Santo Stefano in Milano, ed oggi si trova depositata nel Museo Artistico Municipale del Castello Sforzesco depositatavi dalla R. Pinacoteca di Brera per concessione del Ministero della P. I.

⁂

Rimestando tra le vecchie carte dell'Archivio di Stato di Milano, in cerca di battitori di ferro, di corazze e di fabbricanti di archibugi, mi capitò tra mani un fascicolo (Autografi-Artisti) di documenti (i quali vanno dal 1804 al 1818 e si riferiscono tutti alla scuola di musaico fondata dal principe Eugenio Beauharnais, allorchè era vicerè d'Italia, e invisa dal paterno governo austriaco, allorchè potè aver tra mani *compiuta* la sola opera importante per arte e per valore, che sia sortita da quella scuola.

Sulla scorta di quei documenti io ho voluto ricostrurre le vicende di codesta Scuola, vicende sconosciute o dimenticate, alle quali vanno unite le altre che toccarono l'unico capolavoro in quella eseguito, la riproduzione cioè, in musaico e nelle proporzioni dell'originale, del Cenacolo di Leonardo da Vinci, che il tempo inesorabile non risparmia da un progressivo deperimento. E' un brano della storia dell'arte italiana del principio del secolo XIX che io tentò di rinnovellare nella mente de' miei connazionali.

⁂

Una *Scuola del musaico* in Milano venne in mente al vicerè d'Italia nel 1803 mentre si trovava a Roma; e gli fu suggerita dalla meravigliosa impressione che sull'animo suo fecero i grandi musaici in S. Pietro in Vaticano.

A dirigere la *nuova scuola* fu chiamato, con regolare contratto del marzo 1804, Giacomo Raffaelli, musaicista romano, il nome del quale godeva reputazione non comune in quell'arte.

In una sua risposta ad alcuni *appunti* mossigli dall'Incaricato del Portafoglio dell'Interno, il Raffaelli, in data 11 maggio 1814, precisa alcune circostanze sul come egli venne chiamato a dirigere la scuola di musaico in in Milano e dà notizie interessantissime, e credo ignorate, sull'arte sua a Roma:

« Nell'anno 1803 io era diretto a Parigi per ivi trasportare il mio stabilimento, che unico esisteva a Roma ».

A questa decisione, per un artefice di non lieve importanza, il Raffaelli pare addivenisse perchè era « *possessore di molti segreti sulle tinte* ». Infatti, egli riferisce all'Incaricato: « il segreto delle tinte fu sempre patrimonio de' miei antenati in Roma istessa » ed afferma che la fabbrica celebre de' gran quadri in musaico a S. Pietro « non da altri che dal negozio de' miei antenati e dal mio ebbe le tinte usate, essendomi sempre ricusato alla sua comunicazione » (cioè dei segreti).

Il Raffaelli afferma quindi che fu invitato a Milano dal Vice-Presidente della Repubblica Cisalpina, il quale gli fece abbandonare il viaggio di Parigi e tornare a Roma per eseguire un *dessert* da lui voluto per la sua tavola, lasciando incarico al professor Valeriani del trasporto dello stabilimento del Raffaelli a Milano, giusta il contratto del 30 marzo 1804.

A Milano il Raffaelli devesi essersi recato nel marzo o nell'aprile del 1804, perchè nell'incarto esaminato esiste una lettera del Ministro delle Relazioni estere della *Repubblica italiana*, in data 29 febbraio 1804, diretta a Giuseppe Fesch, Cardinale prete della Santa Chiesa Romana, dal titolo di Santa Maria della Vittoria, Arcivescovo di Lyon, ministro plenipotenziario della Repubblica Francese presso la Santa Sede, con la quale si avverte il Prelato che « le Gouvernement italien a chargé M.r Raffaelli, Romain, graveur en *pietre dure*, de quelques ouvrages qui doivent être exécutés à Milan. Cet engagement va à placer bientôt le dit artiste dans la necéssité de se rendre chez nous, mais naturellement . . . accompagné aussi de quelques uns des subalternes qui travaillent sous lui ».

« Dans cette circostance le Vice Président me ordonné d'en écrire » ecc. affinchè il Cardinale Segretario di Stato, lasci partire il Raffaelli con gli oggetti e le persone necessarie, senza alcuna molestia.

La Santa Sede accordò quanto venne richiesto, come si deduce dalla risposta del Cardinale Fesch (24 marzo 1804-4 *germinal*) che pure si trova unita all'incarto esaminato.

***

Le basi del contrattto tra Giacomo Raffaelli e il Governo Cisalpino furono le seguenti.

a) L. 18 mila per cinque anni da continuarsi poi o da convertirsi in una gratificazione ad arbitrio del Governo.

b) Abitazione pel Raffaelli e la sua famiglia e locali necessari per la scuola di musaico.

c) Appoggio diplomatico per l'esenzione dei crediti che il Raffaelli vantava in Roma.

d) Rimborso delle spese di viaggio e quant'altro ecc., per il trasporto dello stabilimento del Raffaelli da Roma a Milano.

Giunto a Milano il Raffaelli ottiene una variante sull'onorario che fu stabilito in L. 21 mila annue e sulla durata dell'impegno, portata a 9 anni a partire dal 7 aprile 1804, giorno in cui, come pare, il Raffaelli entrò al servizio della Repubblica Cisalpina.

***

La scuola di Musaico a Milano fu allocata in via S. Vincenzino, nell'antica chiesa del Convento di quel nome dove in allora doveva trovarsi la copia del Cenacolo di Leonardo, eseguita da un discepolo di Aurelio Luini nel 1570 circa, e i dipinti di Palagio Palagi (*Memorie* dell'Hayez) andati perduti, tranne qualche residuo, che ora, crediamo sia stato raccolto con molto intelletto e con grandissimo amore dai signori fratelli Bagatti-Valsecchi, di Milano.

La scelta dei locali per la scuola di musaico pare che non fosse stata felice, poichè spesso e volentieri se ne lagnò il Raffaelli nei suoi rapporti alle Autorità competenti. Nell'ottobre del 1806 poi una tremenda grandinata, caduta su Milano, rovinò i tetti e spezzò tutti i vetri della scuola, sicchè il maestro invitò certo sig. Alberto Allemagni a non ritardare le necessarie riparazioni a fine di poter andare innanzi detta scuola.

Intanto, da Milano, Giacomo Raffaelli manda suo figlio, munito di commendatizie (8 aprile 1807) del Consigliere Testi al Ministro delle Relazioni Estere (Marescalchi), a Parigi, e per i meriti del bravo artista (Giacomo Raffaelli), chiamato dal Governo del *Regno d'Italia* per propagare e perfezionare l'arte del musaico e delle pietre dure, il Raffaelli figlio ottenne larga protezione.

Il giovane Raffaelli a Parigi abbandona l'arte del musaico (risulta da una lettera del direttore della scuola di musaico, del 7 maggio 1814) per dedicarsi alla conoscenza del segreto di dorare le cornici, che più tardi portò a Milano e lo fece conoscere al padre (Giacomo Raffaelli) il quale a sua volta lo insegnò a Francesco Ornaghi qualche hanno prima che il signor Manfredini venisse a Milano.

***

La scuola del musaico diretta dal Giacomo Raffaelli a quanto si ha ragione di dedurre dai documenti rintracciati, nel suo inizio non corrispose alle speranze di chi l'aveva ideato; sicchè, nel 1807 richiesto il pittore Bossi di esprimere la sua opinione, scrive (il 25 gennaio 1808) che « a lui non sembra sufficiente a stabilire solidamente l'arte del musaico, l'aggregazione di qualche buon disegnatore alla scuola esistente e, poichè n'è stato richiesto, trasmette le note che ha steso in fretta sui mezzi più opportuni per dare alla scuola del Raffaelli l'assetto necessario affinchè sia possibile raggiungere i fini che il Governo si era prefisso nel fondare la detta scuola ».

Le *note* autografe del Bossi si trovano nell'Archivio di Stato (Cartella indicata). Egli riteneva che l'arte del musaico dovesse impiegarsi primieramente nel copiare in grande le opere insigni di pittura; per supplire alla fragilità di questa, secondariamente in decorare pavimenti, mobili, fregi, tabacchiere, ecc.

« Ma perchè il lusso dei privati non basta a sostenere quell'arte, è indispensabile che il Governo continui ad alimentarlo in modo che gli artisti impiegati in essa al finire delle opere pubbliche rimangano indipendenti. Incoraggiare quindi, con massimi premi, quelli che avranno compiuto opere di merito straordinario ».

Propone di condurre a termine: prima il trasporto in musaico del Cenacolo di Leonardo da Vinci, poi la Storia di Napoleone, dipinta da Andrea Appiani nel Salone di Corte.

« Quella serie di bassorilievi rappresenta il seguito delle imprese dell'Imperatore dalle prime d'Italia fino alla battaglia di Friedland ed alla pace con la Russia.

« Il vicerè, che ha provveduto con tanta munificenza alla gloria dell'arte coll'ordinare il musaico del Cenacolo di Leonardo, non farà meno per la gloria paterna col fare eseguire in mosaico le gesta dell'imperatore ».

Ed egli ritiene, il Bossi, che, « qualora la sua proposta venisse accolta favorevolmente, si giovasse al merito dell'opera, eseguendola in chiaroscuro, sia perchè la materia è di più facile e di più pronta esecuzione, sia perchè è poco dispendiosa, pur conservando la necessaria uniformità, sebbene opera di molte mani. »

Infine, propone che si scelgano tra gli allievi delle Accademie, o per concorso, un certo numero di buoni disegnatori da affidarsi alla saggia direzione del Raffaelli; e, sotto determinate condizioni, pensionarli con un appannaggio annuo variante dalle 700 alle 1000 lire, suscettibile di aumento d'anno in anno.

Le proposte del cav. Bossi vennero accolte tutte, eccetto una: quella, cioè di affidare alla scuola del Musaico la riproduzione dei dipinti dell'Appiani. Ma questo fatto piuttosto che dalla volontà del Vicerè e dei suoi consiglieri, io credo che fu una conseguenza diretta della caduta di Napoleone e quindi del ritorno a Milano del Governo austriaco. Forse, se il Regno d'Italia non avesse dovuto seguire le sorti di quello della vicina Francia, il Raffaelli, e quindi la scuola da lui governata, avrebbero eseguito in mosaico non solo i dipinti dell'Appiani, ma ancora ben altri preziosi dipinti.

(Continua). I. Gelli

POLEMICA

Ancora tyburium per ciborium

(Vedi *Rassegna d'Arte* num. 10, Anno 1902)

I lettori ricorderanno la questione relativa all'equivoco fra *tyburium* e *ciborium*, nel quale cadde il Prof. Venturi, nel voler dimostrare come il ciborio dell'altar maggiore nella Basilica di S. Ambrogio in Milano, sia opera soltanto del secolo XII, per il fatto che essendo caduta, secondo lui, la cupola della Basilica nella seconda metà di quel secolo, il vecchio ciborio sarebbe andato in frantumi, rendendo necessario di rifare, dopo il disastro, quello che oggi ancora si ammira.

A sostegno della tesi, il Venturi non omise di additare persino i guasti che quella caduta avrebbe prodotto nell'altare d'oro di Volvinio, sottostante al ciborio. Ma i lettori ebbero occasione di conoscere, a mezzo di una interessante comunicazione del Sac. A. Ratti, come i pretesi guasti, additati dal Venturi, siano conseguenza del furto compiuto, verso la fine del secolo XVI, di due dei bassorilievi in lamina d'oro, che a quell'epoca si dovettero rifare: e sono altresì a notizia come non potesse, nella seconda metà del secolo XII, rovinare una cupola la quale ancora non esisteva: poichè è ormai assodato, non solo in base a documenti, ma in base alle indagini compiute durante i restauri alla Basilica, come la parte di questa che nel secolo XII ebbe a rovinare, sia stata la terza delle vôlte a crociera quadrata, nella navata maggiore: in seguito alla quale rovina, non solo si rifece quella vôlta, suddividendola in due crociere minori rettangole, ma si trasformò la copertura in legname dalla parte più alta della Basilica, in cupola, o *tyburium*. Basta leggere il Dartein, *Architecture lombarde*, per non dubitare di ciò. Colto in flagrante invenzione, il Venturi si affannò a deviare l'attenzione dei lettori dai suoi spropositi, sollevando la tesi che *tyburium* altro non sia che *ciborium*, per concludere trionfalmente: il Beltrami non ha saputo comprendere il vero significato di tiburio. Risposi come, in vent'anni di carriera, mi fosse capitato di scrivere delle centinaia di volte la parola *tyburium* nel suo significato preciso e tassativo di cupola, quale appunto a tale parola venne attribuito nelle deposizioni dei monaci chiamati ad attestare sulle condizioni della Basilica, prima di quel disastro che aveva reso necessario di spostare gli stalli del Coro, precisamente *prope altarem S.ti Ambrosii*, vale a dire in vicinanza di quel ciborio, che al Venturi tanto accomoda di fare andare in rovina. Ora, colla tenacia infusa dalla delusione di vedere la sua tesi demolita inesorabilmente, il Venturi si abbandona ad un nuovo tentativo di spostare la questione, sostenendo, in base ad una serie di citazioni, che *tyburium* vuol dire senz'altro *ciborium*, e che la interpretazione di *tyburium* per cupola è una trovata del Puricelli! Se sonvi esempi secondo i quali si adoperò la parola *tyburium* nel senso di *ciborium* e — il Venturi ne cita, — si dovrà per questo spossessare la parola *tyburium* del significato suo normale e primitivo, di parte predominante nelle coperture di un edificio, e precisamente la parte più elevata? Sarebbe come pretendere che, per il fatto vi fu un tempo in cui la parola *barone* fu sinonimo di *malvivente*, avessero oggi ad offendersi tutte le persone chiamate col titolo di barone.

Non rimane adunque al Venturi che rassegnarsi agli spropositi commessi, procurando almeno di porvi riparo, in quanto può, nel 3.° volume della sua Storia dell'arte, nel quale dovrà pur decidersi a dire come mai sorse e si sviluppò, nel secolo XII, questa Basilica di S. Ambrogio, che si conviene di riguardare quale la più significante manifestazione dell'arte lombarda.

Luca Beltrami.

DAGLI ARCHIVI.

Gli stucchi di un Lombardo
nella vecchia Metropolitana di Urbino

(Sylva Agostino da Como)

Uno dei tanti maestri lombardi sparsi nel ducato di Urbino e che la fortuna avversa ingiustamente gettò nell'oblio, fu Agostino Sylva da Como; perciò è dover nostro farlo rivivere e metterlo nella gloriosa schiera degli artisti che lavorarono nella patria di Raffaello. Certo, questo plastico a' suoi giorni doveva godere molta fama, se nella città dei Brandani gli furono allogate opere così rilevanti. Di tutto il lavoro, nulla ci rimane, essendo andato distrutto nella riedificazione del presente tempio.

Essendo un lavoro d'importanza, anche il patrio Consiglio dovette occuparsi, e fece bene, perchè, cosa straordinaria per quel secolo, cercò di non fare deturpare, sia pure con eccellenti lavori, la struttura del tempio costruito nei bei tempi del Rinascimento.

Nel 1674 adì 30 maggio (1). « fu risoluto di supplicare Mons. Ill.mo Arcivescovo a far contenere il lavoro di stucchi alle Cappelle del Duomo, dentro la nicchia di ciascuna Cappella, acciò non resti deformata la vaghezza e struttura della chiesa medesima, e che non riuscendo di soddisfazione un disegno, si possi variare, e di ciò fu dato incumbenza al s.r Flaminio Castellani e s.r Giulio Urbani ».

Trascrivo quanto ci lasciò scritto il Tosi nella sua preziosa *Miscellanea*, dove non solo ricorda con una certa fedeltà il lavoro in istucco che si conservava in ciascun altare, ma riporta anche dati storici:

« Dal Libro di Congregazioni della fabbrica della Metropolitana d'Urbino che incomincia li 12 giugno 1674, in tempo di Mons. Cuccinelli Arciv. e segue insino all'anno 1707, essendo amministratore della Chiesa l'Ec.mo S. Card. Tanaro Legato. A carta 7 tergo si nota che per rogito del Not. Francesco Maria Spinetti, fu stipulato nel mese di maggio 1674 con il s. Agostino Sylva da Como per fare le dieci Cappelle con statue, essendosi convenuto di darli scudi 101 di moneta romana per ciascuna Cappella. Alli 8 maggio 1676 si registra altre Congregazione tenuta avanti Mons. Arciv. Candiotti che si vede sottoscritta di sua propria mano e dai SS. Fabricieri come era solito; riferendosi che il Sylva aveva terminato il suo lavoro delle dieci Cappelle con statue, è perchè gli era stato dagli Fabricieri fatto crescere il lavoro per gli ornati delle Cappelle, se gli accordò una ricompensa di scudi 100 ducali » (2).

Ecco la descrizione del lavoro di ciascuna cappella.

« Nell'altare della SS. Annonciata da piedi (vi) sono S. Michele da una parte, dall'altra l'Angelo Custode, sopra (in alto) a dritta l'Umiltà, a manca, la Verginità.

« Nell'altare de SS. Vincenzo e Biagio, di sopra le Virtù, a mano dritta la Prudenza, a mano manca, la Vigilanza.

« Nell'altare di S. Croce, da piedi vi sono S. Elena e S. Veronica, di sopra le Virtù, a man dritta la Giustizia et alla manca la Misericordia.

« Nell'altare della Visitazione, vi sono di sopra le Virtù; a mano dritta la Gratia, a mano manca la Fecondità.

« Nell'altare di S. Homobono e S. Nicolò, a man dritta da piedi vi è S. Feliciano Martire e vescovo di Foligno, il quale fu il primo a predicare la S. Fede in Urbino, et il B. Mainardo di Urbino a manca; di sopra le Virtù, a man dritta l'Elemosina, alla manca la Simplicità.

« Nell'altare di S. Jacomo Ap. e S. Martino Vesc., a piedi a dritta S. Tomaso Cantaurenze, a manca S. Ubaldo Vesc. di Gubbio, in alto le Virtù; a dritta la Religione a manca la Povertà.

« Nell'altare di S. Maria Maddalena, overo S. Pietro, le Virtù di sopra, a man dritta la Fortezza et alla manca la Costanza.

« Nell'altare di S. Sebastiano Martire, a piedi vi è S. Caterina Verg. e Mart. et S. Orsola, le Virtù di sopra, a dritta la Fortezza, a manca la Costanza.

(1) Urbino, Arch. Stor. Com. Consigli Comunali, vol. XV.
(2) Urbino, Arch. Stor. Com. Tosi, *Miscellanea*, num. 101.

« Nell'altare della S. Casa di Loreto e S. Andrea Apost., le Virtù di sopra, a dritta la Fede, a manca la Pace.

« Nell'altare di S. Cecilia, da piedi a dritta S. Flora, a manca S. Lucilla di Urbino, in alto a dritta la Pudicizia, a manca la Carità Matrimoniale ».

Ripetiamo anche l'iscrizione di una lapide posta all'altare di S. Martino:

AGVSTINVS SYLVA NOVOCOMENSIS
ANNO POST CRISTUM NATUM M.D.C.LXXVI
FABRICE IMPENSIS SACELLUM MORMORATA FECIT (1).

Sassocorvaro (Urbino) agosto 1903.

ERCOLE SCATASSA.

Bibliografia

= **Adolfo Avena** « *Monumenti dell' Italia Meridionale* » — Relazione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti delle provincie meridionali. Volume I. Del periodo MDCCCXCI-MCMI. Roma 1902. Officina poligrafica romana.

E' un opera in gran formato, di oltre 1000 pagine, con numerose riproduzioni dirette di monumenti, alzati, progetti, della maggiore importanza per la buona conoscenza dell' architettura nelle provincie meridionali così poco studiata con moderni criteri

CASTEL DEL MONTE - Finestra nella corte ottagona.

(1) Urbino, Arch. Stor. Com. Busta 288, fasc. 12.

e, diciamolo pure, così poco nota agli stessi studiosi. Premesso un prospetto dimostrativo del 1. luglio 1891 al 30 giugno 1901 dell'ammontare dei progetti compilati, dei lavori eseguiti, nonchè delle somme pagate o promesse dal Ministero della P. I. e dei concorsi concessi o promessi dagli Enti interessati, il dotto relatore inizia la diligente narrazione dei lavori compiuti e dei criteri che li ispirarono dai monumenti della Provincia di Bari. La cripta di Santa Croce in Comune di Andria, vetusto monumento scavato nel tufo vivo e decorato di affreschi era stata minacciata da precedenti lavori circostanti che furono sospesi e in parte levati: ora l'Ufficio sta provvedendo al rinforzo del monumento prezioso.

Castel Del Monte — fra i monumenti nazionali fin dal 1876 quando fu acquistato dal governo per 25 mila lire, da Fer-

Cattedrale di Bari - Finestra absidale.

dinando Carafa duca d'Andria e di Castel Del Monte — insigne opera d'architettura del periodo svevo e sul quale, com'è noto, v'è tutta una letteratura, fu oggetto di cure particolari dell'Ufficio Regionale, benchè di perfetta tecnica e a pietre tagliate ed apparecchiate con maestria tanto rara da formare un tutto organico, un'opera di getto, sicchè l'edificio dopo aver resistito, intatto, all'urto di sei secoli e mezzo rimarrà altri secoli ancora. Nella sua squisita ornamentazione pare si sia fuso il medioevo col più puro classicismo, l'oriente con l'occidente così da creare un insieme ecclettico e originale. E' a due piani: su gli assi mediani delle cortine si aprono, al pian terreno, sei finestre e due porte opposte: otto finestre si aprono al piano superiore. Del magnifico portale il Bernich, dandone le proporzioni, prova che è inscritto in un quadrato e mezzo: la larghezza, presa agli estremi dei due pilastri che lo fiancheggiano, è di m. 6 circa ed altrettanto è alta dalla soglia la trabeazione orizzontale; mentre l'altezza del frontone è la metà di quella del quadrato così risultante. Queste proporzioni riproducono il modulo dell'architettura classica che si applicava specialmente agli archi di trionfo: il modulo avente per base il *tre*, si ritrova in altri edifici fatti costrurre da Federico II. I lavori di assaggio e di scavo nel terreno dinnanzi al portale provarono che il campo del frontone era fre-

Cattedrale di Bitonto - Finestra absidale.

giato, non di mosaici, ma di un bassorilievo in marmo e che la decorazione portava alcuni busti di marmo uno dei quali fu rinvenuto, acefalo, nel 1897. Gli scavi provarono che il Castello non era cinto di fossati e di ponti ma che era provvisto di una superba scalea in origine rivestita di marmo greco. La accurata descrizione delle sale del castello e le proposte dei lavori da farsi per l'avvenire a salvaguardare l'edificio completano questa parte della relazione dell'Avena.

Ricordare tutti i restauri compiuti dall'Ufficio sarebbe lungo e ci dobbiamo limitare a ricordare i più notevoli. Il castello di Bari che lamentava alcune deturpazioni fatte dal Genio Civile a spese della Provincia fu pure oggetto di restauri serii da parte dell'Ufficio. I lavori eseguiti dall'architetto Bernich apportarono a conclusioni diverse da quelle fin qui accolte e provarono che la cattedrale

Santi Nicola e Cataldo in Lecce - Cupola su tamburo ottagonale.

presenta tre diversi periodi; delle due torri ai lati della parte portica, del XII secolo rifatte e restaurate più tardi, quella di nord-est fu dovuta demolire per scongiurare il pericolo di rovina nella speranza di ricostruirla poi con gli stessi materiali architettonici che furon numerati all'uopo; la cupola fu pure oggetto di studi e di proposte dopo alcune scoperte fattevi: furon rinnovate le tettoie della nave trasversa che minacciavan rovina e apparirono decorate, furono raccolti i frammenti decorativi del pavimento del XIII secolo. L'antichissimo campanile della Cattedrale di Barletta, la cappella romanica di Santa Margherita in comune di Bisceglie e altri edifici di minor importanza furono pure oggetto delle cure dell'Ufficio diretto dall'Avena.

Chiesa di S. Maria della Strada in Matrice - Absidi.

La cattedrale di Bitonto meravigliosa costruzione degli inizi del XIII secolo pello Schulz, del 1175 pel Rogadeo, come nota l'Avena, ha la cripta che si rivela edificata sul finire del periodo normanno mentre il resto dell' edificio appartiene all' inizio di quello svevo: di quest'ultimo è notevole l'ornamentazione della bellissima loggetta a esafore del fianco sud di cui facevan parte alcuni busti in pietra calcarea del luogo, di finissima grana saccaroide di cui il Bernich ne rinvenne tre acefali. I lavori fattivi dall'Ufficio — fra cui notevolissimi il ripristino della loggetta sul fianco sud, la sovraelevazione dei muri longitudinali interni — furono della maggiore importanza e di altri sta compilando il progetto. La cattedrale di Giovinazzo, notevolissima, la torre di Rutigliano, la cattedrale di Ruvo, altro maraviglioso esempio d'architettura medioevale pugliese, del principio del XIII secolo, quelle di Trani, il teatro romano di Benevento e — in provincia di Campobasso — la cattedrale di Larino dal ricchissimo portale, la chiese di S. Maria della Strada, la cripta di San Vincenzo al Volturno con affreschi del IX secolo a soli quattro colori formano pure oggetto della relazione che abbiamo sott'occhio. Degni di mensione sono i risultati degli studi per Santa Maria Maggiore di Lipionto in comune di Manfredonia, consacrata nel 1117 e che con il duomo di Pisa e la cattedrale di Troia ha comune l'origine orientale, ispirata a un sentimento di romanità senz'essere rigorosamente orientata ha il prospetto volto ad occidente: e presenta, fra le colonne incassate alla fronte le caratteristiche formelle a losanga e i fondi delle formelle variamente lavorati con la croce gerosolimitana che i crociati portavano incisa su gli scudi: è tutto un riflusso d'arte romanico-orientale, importato dai popoli marini d'Italia. L'Avena dopo notato che il tempio, attraverso le manomissioni e i guasti non ha perduto nulla dell'originaria sua fisonomia e che i tre muri d'ambito rispondono del tutto a una perfetta disposizione romanico-bizantina, avverte che la Direzione dell'Ufficio dei Monumenti dopo gli studi fattivi potrà provvedere degnamente alla sua conservazione. Gli studi e i restauri furon diretti agli edifici monumentali della Provincia di Lecce — il chiostro e la chiesa di S. Benedetto in Brindisi, la chiesa di S. Lucia, S. Maria del Casale ecc. — della Provincia di Napoli — diversi bei portali e finestre e sopratutto l'arco d'Alfonso d'Aragona, il duomo e alcuni bei palazzi di Napoli — della Provincia di Potenza — la chiesa della SS. Trinità in Venosa notevolissima e altre — della provincia di Reggio Calabria, Salerno — a Ravello il palazzo Rufolo originalissimo e l'ex cattedrale ricchissima cui fu restaurato il bel campanile ed altri edifici di minore importanza che, in una recensione, sarebbe impossibile nemmeno ricordare. Concludendo: il bel volume dell'Avena è degna prova di quanto sanno e possono fare gli Uffici Regionali da noi quando son formati da uomini colti e pratici, al corrente degli studi e delle esigenze della critica artistica moderna: e vien fatto additarlo volontieri a esempio a più d'un ufficio analogo dell'alta Italia. Auguriamoci che serva d'incentivo ad accrescere le dotazioni pei restauri di monumenti che sono tanta parte della gloria del nostro paese. M.

Ex-Cattedrale di Ravello - Parte superiore del campanile.

Cappella di S. Marco in Lecce - Facciata.

= **Francesco Novati.** *La leggenda del Tornese d'Oddone III del Carretto.* Il dotto letterato che sa alternare gli studi sulle origini della nostra letteratura con quelle dell'arte con uguale profondità, illustra la leggenda fin qui oscura che si svolge sul rovescio dell'argenteo e rarissimo tornese battuto da Ottone III del Carretto sullo scorcio del secolo XIII o agli inizi del XIV rischiarandone la ragione e la forma.

Allo scritto è unita la riproduzione dei due lati del tornese.

= **Guido Battelli** nell'*Emporium* del luglio u. s. in un articolo « *Luoghi romiti - S. Miniato al Tedesco - Cigoli* » riproduce varii dipinti antichi di quella bella regione e parla del pittore Ludovico Cardi detto il Cigoli unendone l'autoritratto.

= Nella serie *The Great Masters* è uscito recentemente il volume « *Jacobo Robusti called Tintoretto* » di **J. B. Stongthon Holborn**.

Il volume si presenta con la solita ricca veste tipografica e corredato di numerose produzioni dirette.

Nel primo capitolo l'autore, che ha dedicati diligenti studi al fantasioso maestro veneto, parla della vita del pittore in rapporto all'ambiente e ai colleghi che numerosi fiorivano allora sulla laguna. Poi accenna al principio di quell'impressionismo — se è lecito usare una parola d'uso così moderno — della quale il Tintoretto vi fece una vera specialità così che molte sue pitture impressionano per la tecnica vivace, sicura audacissima al pari che per la drammaticità dell'azione. I rapporti d'arte fra Tiziano e il Robusti son studiati attentamente insieme alle varie opere dello scolaro e allo stato di loro conservazione e all'ambiente locale. Qua e là non mancano certamente i nei in questo libro e certe assegnazioni non potranno forse essere accolte pienamente senza beneficio d'inventario: ma, se dobbiamo dire la verità, questo è un po' il difetto che informa tutta questa collezione nella quale i più grandi genii dell'arte italiana meriterebbero non un centinaio di paginette di stampa volgarizzatrice ma piuttosto anni di ricerche originali, fatte qui sul luogo e con criteri sereni e oggettivi. Il bel libro termina con la cronologia delle opere del maestro e con gli indici assai diligenti.

= « **The Burlington Magazine** » Luglio — Mr. Roger Fry, il distinto critico d'arte dell'*Athaeneum*, scrive intorno ad una collezione di pitture Italiane del trecento e dei primi anni del quattrocento che appartiene a Sir Hubert Parry, il padre del quale le raccolse quando neppure in Inghilterra si apprezzavano, come avvenne poi, i nostri primitivi. In questa rassegna della galleria di Higham Court troviamo una tavoletta recante la Natività e l'Adorazione dei Magi che Mr. Fry giustamente attribuisce, se non a Giotto stesso, ad uno scolaro il quale seppe infondere nei soggetti trattati quella vitalità e quello spirito innovatore propri del Maestro. La seconda opera, una crocifissione con santi, sarebbe dovuta a Bernardo o Nardo Daddi fratello del l'Orgagna, che il nostro A. chiama l'anello di congiunzione fra quello e Giotto. Mr. Fry ci pone poi sott'occhio una Incoronazione della Vergine da lui attruibuita ad Agnolo Gaddi e due deliziose tavolette di Lorenzo Monaco nelle quali si ritrova lo stile del suo maestro, il Beato Angelico, misto ad alcune particolarità di Filippo Lippi. Una Madonna in trono col Putto sulle ginocchia e due angeli ornanti ai piedi, lavoro giottesco di minore importanza, chiude la breve ma interessante lista.

L'articolo qui riassunto è corredato da bellissime incisioni onde da queste e dalla descrizione delle tinte e dei colori che Mr. Fry rende con molta evidenza, ci possiamo fare un giusto concetto della fortuna che toccò al Parry nel trovare quei preziosi dipinti.

Mr. Herbert P. Horne continua la relazione sul libro di ricordi di Alessio Baldovinetti in cui trova annotate le spese da lui fatte per affrescare la cappella maggiore di S. Trinita secondo l'incarico avutone da Bongianni Gianfigliazzi nel 1471. Ma, mentre l'opera doveva essere compiuta in 60 anni al prezzo di 200 ducati, fu solo nel 1497 che la Commissione, come la chiameremmo, ora composta di Cosimo Rosselli, Benozzo Gozzoli, P. Perugino e Filippino Lippi, la giudicò completa e ne valutò la retribuzione a 1000 ducati. Questo ritardo fu cagionato, secondo l'A. dal processo usato dal Baldovinetti per dipingere i suoi affreschi e dall' impegno assunto di restaurare i mosaici del battistero di S. Giovanni. Del lavoro di Alessio in Santa Trinita ben poco rimane giacchè esso fu distrutto o coperto di bianco nel 1760 e solo i restauri eseguiti fra il 1890 e il 1897 dal Sig. Dario Chini resero alla luce i 4 patriarchi nella volta. Per immaginare dunque cosa fosse la cappella tutta adorna delle pitture del Baldovinetti bisogna riferirsi alla descrizione che ne da il Vasari, però quanto rimane basta per dimostrare che esse erano trattate con una larghezza di concetto ed una nobiltà di disegno da farci amaramente rimpiangere che l'umana bestialità abbia rovinata quanto avrebbe certo accresciuta la rinomanza di quell'artista ai tempi nostri. Mr. Horne rammenta infine come alla Galleria Carrara di Bergamo il compianto Morelli lasciasse, fra le altre, un frammento di affresco con una testa maschile proveniente appunto dalla decorazione della Cappella Maggiore in S. Trinita. G. C.

= **G. Lais**, ci scrive da Varese, in risposta dei signori Ferri e Jacobsen, una lettera (troppo lunga) intorno a due affermazioni, relative a Michelangelo, ch'egli crede erronee o dubbie, e che i predetti signori insistono a difendere nell'ultimo numero della *Miscellanea d'Arte*. A noi, data l'importanza del loro articolo sui disegni di Michelangelo, pare che l'appunto del Lais fosse un po' troppo meticoloso per non dir pedantesco; ma, una volta fatto, sembra anche che non valesse la pena d'una replica. All'atto d'andare in macchina rinunciamo a pubblicare la sua lunga lettera e ci limitiamo a dire che in fondo egli è contento che i signori Ferri e Jacobsen dichiarino *ipotetica* anzichè sicura l'idea di rifare la statua di Giulio II, e ripete che nella lettera del 10 luglio 1507 dello stesso Michelangelo si legge testualmente così: « Poichè la fu gittata e prima ancora, non era chi credessi che io la gittassi mai. *Basta che io l'ho condotta a bon termine* » ecc.

Alla buon ora, la sostanza dell'articolo dei signori Ferri e Jacobsen resta intatta, e mese più, mese meno (diceva fra Martino) è lo stesso, quando non si tratta di digiunare!

MENOTTI BASSANI & C. Editori — Biassoni Battista *responsabile*.

Roma. — La fontana delle Tartarughe.

Il tavolato che ha nascosta per lungo tempo la deliziosa fontana delle Tartarughe in piazza Mattei è stato tolto finalmente. Da quando fu restaurata da Alessandro VII, l'acqua aveva addensato sulle sue figure e i suoi marmi, a strati a strati, i suoi sedimenti calcarei. E le figure e i marmi gradatamente si erano ricoperti d'un grave involucro che ne nascondeva in gran parte la bellezza e la forma. Chi poteva immaginare che la bellissima opera del Landini, gentile discepolo di Iacopo della Porta fosse ricca di una tanto sapiente e delicata armonia di colori e di forme?

Chi osserva oggi l'opera leggiadra, rimane maravigliato come dinanzi ad una inattesa apparizione. La fontana che tutti abbiamo veduto non si riconosce più, in quella nuova ricchezza di marmi che l'adorna, in quella bellezza del bronzo che sino a ieri, nessuno avrebbe pensato fosse materiato così nobilmente.

La fontana è fatta di tre vasi di marmo africano, che servono di sostegno ai tre adolescenti di bronzo i quali con gesto di suprema eleganza mettono nel superiore bacino di grigio antico le tartarughe affinchè si dissetino nell'acqua che lo riempie. Sostiene il bacino un piedistallo di paorazzetto delicatamente venato di violetto nel suo candore, e il tono del marmo bianco fa spiccare con effetto meraviglioso il tono verde del bronzo delle figure che gli si aggrappano intorno. A pie' di queste è il marmo africano, dal colore ricco e profondo.

Tutta l'acqua che discende o zampilla dalla parte alta della fontana va a riempire il bacino inferiore, a livello del selciato della piazza, il quale è chiuso da un margine di marmo bianco.

Non si poteva pensare una più dolce e sapiente armonia di colore, una più leggiadra festa della pietra e del bronzo. Ne si può immaginare l'improvviso animarsi di una cosa bella ed immobile, come qui, al subito apparire dell'acqua dai fori che già la racchiudevano. Tutta la piccola e perfetta opera si è animata d'un tratto acquistando una voce che solo è udita nei lunghi silenzi delle notti lunari o dei meriggi deserti. In tal modo la piccola piazzetta Mattei ha riacquistato tutto l'incanto che la illuminava nella età lontana. Possiamo dire che rare volte il restauro d'un monumento è stato condotto con uguale amore e con risultato così felice.

Napoli. — Un ritratto di Dante.

A proposito del gran parlare che si fa in questi giorni di ritratti di Dante, non sarà inutile segnalare ai lettori della *Rassegna d'Arte* una opinione del chiaro mons. Agostino Bartolini, da lui espressa in uno degli ultimi numeri del *Giornale Arcadico*: Nella chiesa dell'Incoronata a Napoli esiste una cappella, la cui volta è decorata da otto affreschi, opera, secondo i più recenti studii del pittore napoletano Roberto Oderisio, che fiorì nel secolo XIV. Ora in uno di questi affreschi, rappresentante il Trionfo della chiesa, insieme a parecchie altre figure ve ne sono due che il Bartolini crede rappresentino, una, S. Tommaso di Aquino e l'altra Dante Alighieri. Si tratterebbe più che di un ritratto di Dante, di una reminiscenza dantesca. E del resto il Bartolini, come pure il Ricci, non crede che a quei tempi fosse possibile il *ritratto* nel senso come noi l'intendiamo. L'opinione del Bartolini può essere sostenuta dalle seguenti considerazioni: 1. l'affresco meglio che il *Trionfo della religione*, rappresenta il *Trionfo del Sacramento Eucaristico*; e a tutti viene naturalmente alla memoria come anche Raffaello rappresentò Dante e S. Tommaso nel celebre affresco della *Disputa del Sacramento*; 2. anche in un altro degli otto affreschi fu da un illustratore di essi, l'Aloe, ravvisato il poeta fiorentino; mentre in un terzo affresco ricorre la figura del Petrarca; 3. la chiesa dell'Incoronata edificata da Giovanna I dopo la sua incoronazione. Or tutti sanno l'ammirazione di Giovanna I per i poeti, nè può, per ciò recar meraviglia che essa abbia voluto che le figure di Dante e del Petrarca ornassero gli affreschi della chiesa da lei costruita.

Pistoia. — Scoperte romane.

Procedendosi nella piazza del Duomo alle fondazioni per il monumento di Garibaldi, alla profondità di tre metri, si è scoperto un impiantito di mosaico, un pezzo di parete dipinto alla pompeiana, e vari oggetti. Questi avanzi appartengono all'epoca romana, forse del quinto o sesto secolo dell'êra volgare. La scoperta si giudica importantissima, e probabilmente servirà a fissare il tempo preciso della fondazione di Pistoia. Si recarono sul luogo il prof. Milani e Allessandro Chiappelli. I lavori di fondazione pel monumento a Garibaldi furono sospesi.

Pisa. — Un quadro attribuito a Cimabue.

Si parla molto di un sequestro di un quadro ordinato dal prefetto. Il quadro detto di Cimabue, rappresenta San Francesco, ed ha un valore, dicesi, superiore alle duecentomila lire. Circa i motivi di questa disposizione dell'autorità prefettizia corrono due versioni, una, che la nota famiglia patrizia nelle cui mani fu sequestrato il quadro avesse intenzione di esportarlo all'estero; una seconda che il quadro sia stato tolto dalla capqella gentilizia che la famiglia in questione ha nella chiesa di San Francesco da poco riaperta al culto, mentre il quadro, quantunque si trovasse in quella cappella non apparterrebbe alla famiglia proprietaria della cappella medesima.

Varese. — Necropoli romana.

Nei pressi della città, facendosi alcuni lavori di scavo e venuta in luce una necropoli dell'epoca romana che pare molto importante. Essa consta di molte tombe allineate su due file. Finora ne vennero in luce sei, quattro delle quali ad inumazione e due ad incinerazione. Di queste l'una con tegoloni romani, l'altra con lastre di granito. In una delle tombe ad inumazione, di m. 1,50 per 0.60. furono trovate tre monete, e cioè: bronzo piccolo di Costantino Magno (306-337): CONSTANTINUS P. P. AVG; bronzo medio dello stesso imperatore; bronzo medio di Massimiano Erculeo (286-305) MAXIMIANVS P. F. AVG.

La suddetta tomba conteneva anche un peso in bronzo con segni a triangolo. Pesa circa 32 grammi.

S. Benedetto Po. — Inauditi vandalismi nei sepolcri della Contessa Matilde e di B. Colonna.

Guido Mazzoni, con la seguente lettera al *Giornale d'Italia*, leva una voce di protesta per inauditi vandalismi compiuti da ignoti presso i sepolcreti della contessa Matilde e di Bartolomeo Colonna nell'Abbazia Benedettina di San Benedetto Po.

S. Benedetto Po, 12 giugno 1903.

Chiarissimo e caro Sig. Direttore,

« Le scrivo non per vantare a Lei e ai lettori del *Giornale d'Italia* le glorie che furono della Contessa Matilde, qui sepolta nel 1015, e dell'Abbazia Benedettina, durata tanti secoli, e ricca un tempo e potente come sa ogni cultura degli studii storici; e neppure per rammentare l'ospitalità che qui ebbe Torquato Tasso, e l'amicizia sua con l'abate Angelo Grillo. Ma Le scrivo per richiamare l'attenzione altrui, e più specialmente di coloro cui spetta provvedere in tempo, sullo stato miserando di queste reliquie dei secoli e degli uomini, mentre tante ragioni storiche e artistiche fan desiderare, se non i restauri, la tutela.

« Il 1. maggio scorso alcuni (quanti? chi?) nell'atrio della sagrestia là dove rimangono quei pochi avanzi del sepolcro di Matilde, spezzarono a martellate il cassone di marmo dentro cui è il corpo di un Bartolomeo Colonna, dei Colonna di Roma, come lo celebra l'epigrafe in distici latini, qui morto nel 1430. L'arciprete, un brav'uomo che non ha a sua disposizione se non un campanaio, retribuito con lire sessanta all'anno, non può veder tutto e sentire tutto ciò che accada in così vasto e complesso edifizio: e non s'accorse subito di ciò che si tentava; ma que' malfattori per qualsiasi ragione di sospetto che avessero, o perchè paghi del guasto fatto, non andarono più oltre, e rispettarono almeno la cassa di legno dove giace ancora il corpo di quel Colonna.

« Ciò mi è sembrato doveroso far noto; domani forse, o un altro primo di maggio, spezzeranno a martellate e disperderanno l'importantissimo mosaico del 1151 su cui sorgeva il monumento della Contessa! E allora tutto il mondo civile ci darà, con troppa ragione, quei titoli che ci saremo, una volta di più, meritati ».

Suo dev.mo

GUIDO MAZZONI.

Ditta FRANCESCO AIROLDI

Deposito e Vendita: **Via Armorari, 5**

Stabilimento e Studio: **Corso Buenos Ayres** (*già Loreto*) *N. 59.*

Mobili artistici in stile e fantasia: Cornici d'ogni genere (specialità per pittori)

Specchiere, Oggetti diversi d'ornamento di Chiesa, Appartamenti, Teatri, ecc.

ESPORTAZIONE

Assortimento Ricchissimo di Caratteri e Fregi Ultima Novità.

P. Albé & Figlio

Premiata Fonderia Tipografica

Milano

Corso Vigentina N. 50-52

Stabilimento Artistico per le riproduzioni fotomeccaniche.

Impresa di Vendite

A. GENOLINI

6, Via Giulini - MILANO - Via Giulini, 6

VENDITE AL PUBBLICO INCANTO

di Collezioni d'Arte Antica e Moderna

Mobilio di Appartamenti

Esposizione permanente e Vendita all'amichevole

di Antichità e Belle Arti, Monete e Medaglie, Bronzi, Armi, Quadri, Mobili, Arazzi e Stoffe, Vetri Maioliche, Marmi, ecc., ecc.

Le sale dell'Impresa Vendite sono aperte al pubblico tutti i giorni dalle ore 9 alle 17.

KOH-I-NOOR

Matite nere finissime in 16 graduazioni

per Artisti, Ingegneri ed Architetti

Specialità delle premiate Fabbriche di L. & C. HARDTMUTH

(Vendonsi nelle principali Cartolerie del Regno)

Esposizione Universale Parigi 1900 GRAND PRIX la più alta onorificenza

BUDWEIS-VIENNA

MICHAEL HUBER FABBRICA COLORI PER ARTI GRAFICHE MILANO DIRETT. A. BAELZ.

La presente Rassegna è stampata con inchiostri della Casa MICHAEL HUBER

Anno III. - N. 10 Milano: Ottobre 1903

RASSEGNA D'ARTE

Commissione Direttiva:

SOLONE AMBROSOLI — GUIDO CAGNOLA — FRANCESCO MALAGUZZI
CORRADO RICCI — G. B. VITTADINI

Sommario:

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI: La pittura Reggiana nel Quattrocento *(con dieci incisioni)*. — O. GARDELLA: Ancora dei Campanili di Ravenna *(con una incisione)*. — L. MARINELLI: Palazzo dei Riario Sforza in Imola *(con due incisioni)*. — J. GELLI: Vicende di una riproduzione in musaico del Cenacolo di Leonardo da Vinci e della scuola di musaico in Milano. — G. BERTONI E. P. VICINI: Dagli Archivi: Nicolò da Reggio. — Corrieri Artistici. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:
nel Regno 10 *Lire*
per l'Estero Lire 11.

Direzione e Redazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI E C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

Cronaca.

Roma. — L' " Ara Pacis ".

Un comunicato del Ministero della Pubblica Istruzione ha dato la notizia che si sono intraprese le sistematiche ricerche degli avanzi dell'*Ara Pacis Augustae*. Il monumento aneyrano, gli antichi calendari, e gli atti dei fratelli Arvali, indicano la detta ara come esistente nel campo Marzio; ma le fortunate scoperte del 1856 e del 1859, la prima avvenuta nel fondare il Palazzo Ottoboni-Fiano, ora Almagià e la seconda nel rinnovare e aggiungere nuovi fabbricati, hanno potuto precisare con qualche approssimazione il luogo ove erigevasi quell'insigne monumento.

Fortunatamente, i pezzi finora trovati non andarono perduti, ma semplicemente distribuiti in vari luoghi. Sette grandi fregi con rappresentanze di processioni si trovano nelle RR. Gallerie degli Uffizi di Firenze; un pezzo grande di fregio, che si collega con quelli fiorentini, è conservato nel Museo Vaticano; cinque rilievi con rappresentanze di sacrifici e con prospetti di templi si vedono murati con altre parti decorative spettanti all'Ara nella facciata interna di Villa Medici; molti pezzi costituenti l'ornamento inferiore del recinto e una scena di sacrificio ai Penati si conservano nel Museo Nazionale delle Terme di Diocleziano; infine un piccolo frammento con rappresentanza della processione trovasi nel Museo del Louvre, ed altro con testa di Marte nel Museo Imperiale di Vienna.

Ma tutti questi pezzi presi insieme non costituiscono neppure la ventesima parte del ricco materiale, di cui si componeva il monumento. Mancano quasi tutta la parte inferiore e le membrature architettoniche dello zoccolo, della porta e del coronamento, senza dire che manca affatto l'Ara propriamente detta e la statua rappresentante la Pace.

Nove anni prima di Cristo.

Uno studio veramente profondo e, per quanto possibile, completo di quest'Ara, fu fatto di recente dal prof. Petersen, primo segretario dell'I. Istituto Archeologico Germanico. Da questo emerge all'evidenza che l'Ara fu costruita nove anni avanti Cristo, dagli amici di Augusto, quattro anni dopo che, indubbiamente, sul luogo stesso, fu consacrata, con sacrifici e con grande pompa di cerimonie, la lieta novella della pacificazione della Gallia e della Spagna.

L'Ara, nel suo insieme, ricordava appunto questa prima consacrazione. Era costituita da un recinto quadrato di circa metri 10.50 di lato, fatto con blocchi di marmo grandissimi e disposti in due ordini sopra uno zoccolo. Il primo ordine, alto m. 1.88, esternamente era decorato di grandi girali e fogliami, su cui posavano di tratto in tratto i cigni, che stavano a significare il culto di Augusto per le Muse, e, internamente, di fasce o *bugne*, rappresentanti un tavolato. L'ordine superiore, diviso da quello inferiore mediante un corso a greca, era decorato di rilievi e figure. Nei due fianchi si rappresentava la processione dei magistrati e dei famigliari di Augusto, tutti coronati di alloro e con rami d'olivo nelle mani, quali erano intervenuti nella solenne consacrazione dell'Ara. A questo fregio internamente corrispondevano i festoni ricchi di frutta appesi ai bucrani. In fondo, dentro il recinto, doveva trovarsi l'Ara e la statua della Pace.

I lavori di scavo.

Sulla fine del decorso aprile il prof. Petersen e il cav. Angiolo Pasqui, allora direttore del Museo Nazionale Romano, il quale si era occupato dell'*Ara Pacis* ricostruendo entro il portico Michelangiolesco di detto Museo i profili della medesima coi frammenti ivi conservati, proposero alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, di iniziare nuove ricerche nell'area del Palazzo attualmente posseduto dall'ing. Almagià. Il Ministero, avuto le cortesi facilitazioni del proprietario, ordinò che si ponesse mano al lavoro, incaricando della direzione e delle ricerche il cav. Pasqui e invitando per la cooperazione scientifica il prof. Petersen e per la parte tecnica e materiale dello scavo l'ing. Mariano Canizzaro. I lavori di scavo, date le grandi difficoltà che offrono i sotterranei di detto palazzo, procedono colla massima cautela. E' stata per intero saggiata tutta la parte corrispondente al Corso Umberto I, dove sono apparse vestigia di monumenti varî di età tarda, ed ora si procede più verso l'antico palazzo Ottoboni, all'angolo di via in Lucina, dove questi ultimi giorni sono venuti in luce, tra altre cose, due pezzi appartenenti al recinto dell'*Ara Pacis*. Uno è un grande blocco di marmo spettante al fregio superiore, con avanzo di una figura di pastore dinanzi al fico ruminale, rappresentanza che si riferisce alla leggenda più antica sull'origine di Roma, e l'altro è una scheggiatura di marmo, dove è rappresentata quasi per intero una testa virile di profilo a destra, coronata di alloro, appartenente ad un personaggio della processione. Restringendo così, come si fa, sempre più il campo da esplorarsi, sarà facile di scoprire qualche nucleo importante di frammenti, e forse potrà essere confermata l'opinione dei dotti, che cioè molti della parte inferiore dell'Ara, e quindi il basamento, si trovino tuttora in *situ* e nascosti nelle fondazioni del vecchio palazzo Ottoboni.

Napoli. — Il grave furto al Museo Nazionale.

Non v'è a Napoli chi non conosce la famosa e preziosissima *Coppa Farnese*, orgoglio del Museo Nazionale, reliquia forse la più preziosa di tutte quante le siano intorno.

Il rarissimo e superbo oggetto era situato sopra una colonnina, e custodita da una campana di vetro. Si poteva, mediante una piccola leva, farla girare su sè stessa.

E' una grande coppa in onice, unica nel suo genere, e per la grandezza della gemma, e per il lavoro che l'adornava dalla parte concava e dalla connessa: particolare che si riscontra solo in questa coppa.

Dalla parte convessa presenta un insieme di sette personaggi a rilievo.

Il soggetto non è ben sicuro; ma pare rappresenti la fertilità e la festa delle messi in Egitto.

Vi è Iside su una sfinge, un vecchio barbato, raffigurante, come pare, il Nilo, con una cornucopia nella mano sinistra.

Due putti sòffiano in diverse direzioni ed uno in una conca; alcune figure femminili sono ai lati, di cui una rappresenterebbe una divinità egiziaca.

Il lavoro, dell'epoca alessandrina, è finissimo.

Dalla parte concava è una bellissima testa di Medusa. Nel mezzo la Coppa Farnese ha un foro, fattovi sacrilegamente da chi la trovò nella Mole Adriana, e dove fu rinventa con altri oggetti da un soldato di Carlo Borbone, dal quale passò poi a Casa Farnese.

Questa coppa, come tutti ricordano, era accerchiata da due massicci serpenti di bronzo dorato, che si ricongiungevano per le code: erano, nella parte delle due teste, legati alla coppa per mezzo di una vite.

Il loro valore è esiguo, e non sono che una brutta opera del 1700.

Un ladro, rimasto non si sa come nascosto nelle sale del Museo, credette, per una fortunata ignoranza, che la coppa non avesse alcun valore, e ne diè invece moltissimo al metallo dei due serpenti.

Favorito quindi dalla solitudine e dalle tenebre, sormontò il piatto, lo gettò in un canto, intascò i serpenti, poi, mediante una fune, si calò sulla via da una finestra dal lato della caserma dei Pompieri e s'involò rapidamente.

Napoli. — Scoperta d'una statua di bronzo.

A Boscoreale, presso il Sarno, dove si ritrovò il cosidetto scheletro di Plinio, si rinvenne una bellissima statua di bronzo della scuola di Lisippo, in istato d'eccellente conservazione. Rappresenta Ercole seduto su un masso con la clava appoggiata alla spalla.

Trento. — Una torre in pericolo.

La torre del Castello d'Arco minaccia di far la fine del campanile di Venezia. Colpita, fin dal passato aprile, da un fulmine, è rimasta gravemente danneggiata e costituisce un serio e permanente pericolo per le case del vicinato. Una commissione edilizia farà un sopraluogo ad Arco.

" INTIMUS " in 15 gradazioni
Chiedere sempre la Marca di fabbrica
JOHANN FABER - Norimberga.
Matite nere finissime per Artisti, Ingegneri ed Architetti * * * * * * * *
In vendita presso le principali Cartolerie.
(2 martelli incrociati)
Premiato in tutte le Esposizioni.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO III. MILANO - Ottobre 1903. N. 10.

La Pittura Reggiana
nel Quattrocento

Nomi e notizie di pittori ricordati nei documenti — Baldassarre da Este o da Reggio — Lazzaro Grimaldi e il suo quadro di Berlino — I Maineri e le loro opere a Milano, a Correggio, a Reggio — Le decorazioni murali del quattrocento a Reggio — Francesco Caprioli e il suo quadro nel Battistero — Un nuovo documento — Bernardino Orsi — Le pitture minori — Il Giarola, il Zacchetti e i pittori del XVI secolo.

Reggio Emilia nelle guide e nella storia dell' arte è dimenticata a torto, benchè vanti un patrimonio artistico di notevole importanza, quale poche città di provincia possono avere: il suo museo (cui di recente fu aggiunta una piccola pinacoteca) — nel quale l' artista e lo studioso passano un'ora di raccolto godimento intellettuale — e le sue belle chiese accolgono sculture della rinascenza di Bartolomeo e di Prospero Spani detto *il Clemente*, allievo di Michelangelo e de' continuatori, un bel numero di buoni dipinti e un prezioso nucleo di arredi sacri di molta importanza.

Per questa volta voglio intrattenermi sulla pittura fiorita a Reggio nel XV secolo, raccogliendo qui brevemente notizie storiche rintracciate anni addietro — con amore di figlio — negli archivi della città e richiamando l' attenzione sulle opere che rimangono tuttora sparse nelle collezioni. Se l'importanza loro non è eccezionale perchè, come quasi tutte le piccole città, anche Reggio fu attratta nell'orbita delle maggiori scuole vicine, in cambio v'è in esse tanto ingenuo spirito famigliare da meritare un degno ricordo nella storia della pittura italiana.

Museo di Reggio - Polittico dei Maineri (?)

Gli storici, incominciando dal Vedriani e dal Tiraboschi, che degnarono di ricerche l'arte emiliana, eran troppo preoccupati di raccogliere notizie dei maestri fioriti negli ultimi secoli, come consigliava la moda, perchè si abbian molte notizie e sopratutto sicure, sui periodi che precedettero quello della Rinascenza (1). Tuttavia si sa di un Martino da Gorgadella pittore ricordato in un atto del 23 aprile 1096, di Alberto da Marzolara, di Maestro Ubaldino del XII secolo, di Nicola da Reggio del XIII secolo, di maestro Ubaldino, di Paolo, di Luchino del XIV, tutti pittori (1).

Fra gli avanzi di pitture reggiane del periodo medioevale notevolissime son quelle di cui rimangono tracce

Affresco nella cappella Parodi presso Correggio, dei Maineri.

sulla fronte e sotto il tetto all'interno del Duomo, e gli avanzi nella chiesetta di S. Maria della Fossa (Bagnolo) con la data 1260.

Nel secolo XV i nomi e le notizie aumentano di numero e di importanza. Si ha ricordo di un Antonio Danieli figlio di Franceschino, che dovette lavorare nel primo decennio del secolo, di Marc' Antonio Girondi che vien ricordato in documenti dal 1408 al 1427, di Gabrino da Rivalta nel 1444, di Simone da Lolio nel 1476, di Giorgio Spadinsachi nel 1489 e di qualche altro del quale il nome riccorre incidentalmente nelle carte: ma si tratta di modestissimi artisti chiamati dalla Comunità a dipinger pennoni, stemmi, insegne.

Pittori di maggior valore furono invece, in quel secolo, i Maineri, Baldassarre da Reggio, Lazzaro Grimaldi, Francesco Caprioli, dei quali restan lavori di varia importanza.

Poichè la piccola città, appartenente alla signoria estense, non aveva grandi risorse proprie, meno alcune industrie fiorenti, è naturale che quei pochi pittori che meglio accontentarono le esigenze dei committenti e tennero il campo dell'arte, fossero attratti dai gusti e dalle tendenze dominanti nelle regione cioè dall' arte ferrarese assimilata secondo le particolari inclinazioni.

Dei Maineri si occuparono lo Zani, il Campori, G. B. Venturi, Adolfo Venturi e chi scrive riportando

(1) Sul pittore Nicolò da Reggio del XIV secolo richiamano l'attenzione in un articolo di questo stesso fascicolo i Sigg. Bertoni e Vicini.

(1) G. B. Venturi « *Notizie di artisti reggiani non ricordati dal Tiraboschi* » (Atti e Memorie della Deputaz. di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi. Serie III. Vol. II. Parte I. Modena. Vincenzi. 1883) — F. Malaguzzi Valeri « *Notizie di artisti reggiani* » (1300-1600) — Reggio Emilia. 1892. Degani.

sono a disegno incisivo a rude contorno nero; più largamente si svolgono in una fascia intorno alla parete, con grifoni affrontati, stemmetti a monocromato su fondo rosso cupo. Dello stesso tipo e della stessa mano appaiono le decorazioni murali di un locale al pian terreno che ora serve di magazzeno, presso il Battistero, girato a vôlte a costoloni incrociati e con finti panneggiamenti lungo le pareti.

Al 1481 deve appartenere anche il cortile maggiore del palazzo vescovile con portico ornato, nei graziosi capitelli, dello stemma Arlotti a ricordare ancora il ricco committente, che fu persona di gran coltura pe' suoi tempi, umanista di fama e legato del Duca presso la Santa Sede; fu sepolto in ricco mausoleo scolpito da Bartolomeo Spani nella Cattedrale. Degno di nota è pure il fregio alla merlatura della casa dei Fossa ora Banco di S. Prospero con figure di guerrieri a monocromato e ritratti a colori di un robusto disegnatore e abile coloritore, e l'altro a raffaelleschi nelle merlature del secondo cortile del l'antico palazzo Ruini ora Ricchetti.

Nella via Boiardi sorge una palazzina della seconda metà del XV secolo testè riccamente restaurata e rimessa a nuovo dal nuovo proprietario conte Rocca Saporiti: nella prima stanza a destra al sommo della scala si presenta un piccolo affresco con la Vergine in trono e il putto nudo che si volge a S. Giovannino; l'esecuzione è rozza, quasi infantile, ma i visi non mancano di una certa dolcezza.

Potrebbe essere opera dell'artista che ornò la vicina casa al N. 5 di via Parisetti. A quest'ultima si accede da un largo androne: alla destra si apre un'antica stanza della fine del quattrocento — oggi adibita ad uso di stalla! — di metri 5.30 per 5.20, alta metri 5, col soffitto in legno a travicelli dipinto, provvisto di un bel fregio a chiaroscuro, conservato tuttora nelle pareti a sud e ad est, alto circa 60 cm. costituito in ogni lato da due reparti divisi da una targa, che forse in origine portava lo stemma del proprietario, con fantastiche combinazioni di figurette svolte con franchezza e con genialità. In una fascia son tuttora frammenti di una iscrizione in lettere greche; se, come mi vien riferito, uguali leggende in caratteri greci — messi di moda nel XV secolo dall'umanesimo trionfante anche a Reggio, città colta e provveduta di uno Studio — si trovarono anche nella vicina casa Saporiti è a credere che l'intero gruppo di edifici appartenesse allo stesso proprietario. Altre decorazioni dell'epoca stessa rimangono nella stanza vicina alla descritta che conserva tracce di caratteri romani: nel lato est del cortile sono tre incastri, come sfondi di merlature, con tre candelabri a tinte rossa, gialla, nera e verde oliva.

Particolare dall'affresco di Francesco Caprioli nel Battistero di Reggio, (anno 1497).

Di Baldassarre d'Este, nato a Reggio, collega di Cosmè Tura alla corte Estense, è stato scritto da Adolfo Venturi e d'altra parte la sua attività si svolse fuori della sua città natale (1). A Reggio, in qualità di capitano di porta Castello, rimase bensì diversi anni, ma la carica e una dolorosa avventura famigliare occorsagli nel 1493, gli tolsero certamente di dedicarsi all'arte sua; fece ritorno a Ferrara e dal 1497 al 1504, anno probabile della sua morte, non ne partì più. La sua vita non fu molto fortunata benchè, alla sua morte, lasciasse beni alle sorelle maritate a Reggio e alla seconda sua moglie, che era dei Fogliani. Alle poche opere date a lui dalla critica moderna il Venturi aggiunse recentemente

(1) A. Venturi « *L'arte ferrarese nel periodo d' Ercole I d' Este* » (Atti e Mem. della R. Deputaz. di S. P. per le Romagne. III Serie. Vol. VII. Fasc. III-VI).

il transito della Vergine a Ferrara nella collezione del duca Varano, già ascritto al Bianchi Ferrari (1).

Di Lazzaro Grimaldi è un quadro, in buono stato di conservazione, firmato, nella collezione Richard Kaùfmann di Berlino. Si trovava a Venezia, nel palazzo Morolin, presso la vedova Rossi. La Vergine, seduta su un alto trono, trattiene il Bambino nudo seduto sulle ginocchia che si sporge con una piccola croce in mano verso uno dei due monaci che, in piedi un po' in basso sul gradino del trono, stanno a lato del gruppo divino: nel primo piano, rivolti verso la Vergine, sono S. Sebastiano e il Battista; lo zoccolo del trono è riccamente ornato di fregi e di due figurette nel mezzo e nell'alta base, al di sotto della figura principale, si svolge un ricco paesaggio con castello turrito alle falde di un monte e, sul davanti, S. Girolamo dinanzi alla caverna. L'insieme presenta molta dolcezza di pio raccoglimento e rivela un buon maestro cresciuto alla scuola ferrarese dominante nell' Emilia sullo scorcio del XV secolo: il colorito è vivace, lo stato di conservazione è buono; le forme son quelle del Costa, meno corrette e men belle. Il tipo della Vergine sembra derivare direttamente da quello della costesca *Adorazione del Bambino* della collezione Layard a Venezia e dell'*Adorazione dei Magi* di Brera; le figure ossute dei santi presentano le teste tondeggianti nella nuca, le pose ondulate a esagerazione del prototipo mantegnesco propria di questo momento della pittura emiliana; l'atteggiamento del putto è identico a quello del quadro del Francia nella Pinacoteca di Parma. Ma le forme del Grimaldi, pur derivando da quelle del maestro ferrarese e del Raibolini, ne sono un po' la degenerazione, come accade sempre nei pittori di second'ordine, e i visi ovali dolcissimi nelle figure del maestro si allungano, si sformano nell'opera dello scolaro. Che il Grimaldi abbia risentito l'influsso del Costa si comprende quando si pensi che è accertato che egli stette alla corte di Ferrara dove, nel 1498, era fra i provvigionati e nel 1499 prendeva parte alla decorazione della cattedrale di quella città insieme al

Museo di Reggio - Affresco del secolo XV con la Madonna e i Battuti.

Costa, a Nicola Pisano, al Boccaccino di Cremona: e si sa che lo stesso Andrea Mantegna fu chiamato a giudice in un confronto fra le figure del Grimaldi e quelle

(1) In *Arte*, Maggio-Luglio 1903. V'è unita una bella riproduzione del quadro.

La Madonna « *della Rondine* » nella Cattedrale di Reggio.

del Boccaccino. A riprova del valore del pittore reggiano sta il fatto che Isabella d'Este volle averlo con sè e che nel 1511 il Grimaldi si trovava a Mantova dove ritornò l'anno successivo per compiere la decorazione di una sontuosa stanza di Giovanni Gonzaga. A Ferrara intraprese le pitture di Belfiore e vi svolse, in varie composizioni, la favola di Psiche; e nel 1503 ornò la chiesa di S. Caterina da Siena e più volte apprestò il teatro per rappresentazioni delle commedie di Plauto e di Terenzio (1). Forse era suo fratello quel Raffaello Grimaldi che nel 1482 eseguiva il tabernacolo d'argento per le reliquie di S. Caterina che si conserva al South Kensington di Londra.

Ho ricordato precedentemente il Battistero. Vi si vede un dipinto di un altro artista reggiano del XV secolo, Francesco Caprioli, un nome ben noto nelle storie del luogo che ci assicurano che egli fiorì nella seconda metà del secolo e morì il 6 giugno del 1505; un suo quadro raffigurante la *Deposizione della Croce* con la segnatura *Franciscus Capriolus anno 1491* si trovava nella chiesa, soppressa di Santa Maria del Gonfalone; un altro con la Vergine in trono con S. Gioacchino, S. Anna, e altri santi, si trovava, per testimonianza di Ottavio Azzari, presso la Confrater-

(1) Campori. *Pittori degli Estensi.* V. anche *Arch. Stor. dell'Arte* 1888 pag. 89 e Cittadella. *Notizie relative a Ferrara*, Bertolotti. *Artisti in relazione coi Gonzaga*.

nita della Concezione della Beata Vergine e passò ai Tacoli. Egli aveva anche dipinto un crocifisso con S. Celestino e S. Prospero — protettore di Reggio — a cui aveva apposto il proprio nome e la data 1482, per la chiesa di Ca' del Bosco di Sopra. La tradizione gli assegnava inoltre diverse pitture sparse nelle case private, in una delle quali sarebber state anche le iniziali del pittore (1): ma di tante opere non si poteva, fino ad ora, indicarne nessuna con tutta sicurezza. Chi scrive ricorda d'aver sentito attribuire, per antica tradizione, il quadro

Affresco del XV secolo nel castello Menafoglio a Montecavolo, attribuito ai Mazzola

del Battistero al Caprioli e l'attribuzione sembrava confermata dalla presenza di un piccolo capriolo accosciato in un angolo del dipinto, ma nessun documento scritto assicurava dell'attendibilità di quell'attribuzione nè, mancando opere note del pittore reggiano, si poteva richiedere il sussidio di confronti stilistici. Anzi il Venturi, nel suo studio su Francesco Bianchi Ferrari, s'era studiato di assegnare a questo maestro modenese anche il quadro del Battistero reggiano (2). Ma questa volta almeno la tradizione locale aveva seguita la via buona, come ce ne assicura un documento venuto recentemente alla luce mercè le ricerche di un dotto studioso della città (1).

Il prezioso documento è la promessa dello stesso Caprioli in data 5 luglio 1497, ai canonici della Cattedrale, di eseguire il dipinto. Lo riporto con leggere correzioni di grafia che lo rendono intelligibile, anche perchè contiene curiose particolarità utili a farci meglio conoscere i rapporti che correvano fra artisti e committenti:

« A fare el lavore de Santo Zuane del Batesimo sopra l'altare. Si come apare fino in su el disegno a tute sue spese de oro e de colore facendome loro el ponte e dagandome la calzina colata a sue spese: in prima tutti li diademi de le figure andarano de oro fino e così brazi de Dio padre e del Spirito Santo e così li capitelli e basi infinte de bronzo toco de oro e similmente el piviale de monsignore toco de oro et el pastorale, la croze, li bastoni e chandeloti de li preti e altre cose dove se richiederà come in cornise e in certi loghi dove starà bene.

« E similmente el campo de Dio padre (sarà) de uno bello azurro fino; el campo dove (è) el batesimo andarà de aria con uno angelo che tenga uno breve che diga *hic est filius meus* e in del campo dove (è) el batesimo non ce ne sia altro che Cristo e Santo Zuane el Spirito Santo con uno angelo con uno breve e paese con verdure et arbori tochati de oro: li quatro anzoli che apaiono in su el disegno non ce vano per voluntate de Monsignore. E altri colori fini dove andran cioè come a santo Zuane et a li preti et in altri logi dove starano bene.

« 1497 die quinta Julij.

« Ad opus hoc se obligavit Magister Franciscus Capriolus. — D. Aliprando stipulanti ad man. Bar. (?) presentibus Io. Marco Arloto et Bartolomeo de Sarzano etc. (pro?) ducatis sexdecim et si fuerit laudabile Ducati viginti auri » (2).

Il dipinto a fresco che si vede tuttora sull'altare risponde in tutto alle promesse del pittore. Raffigura infatti San Giovanni che battezza il Redentore nel fiume Giordano: la colomba si libra in alto sopra i serafini e un angiolo tiene un cartello con le parole HIC EST FILIVS MEVS DILECTUS come era prescritto nel contratto; il paesaggio è animato da case, castelli, da rovine e, nel piano, da piante di datteri: nel mezzo del dipinto sorge una pianta di gigli, a destra un campanile e un cipresso. Le figure sono asciutte, segaligne, il colorito è giallognolo, il disegno sicuro e incisivo: l'insieme rivela vicini rapporti con l'arte ferrarese derivante dalla padovana. La Madonna col Bambino dipinta in un largo tondo come serraglio della prima crociera per chi entra dalla porta maggiore sembra dello stesso artista e nella parete si vedon tracce di decorazioni che aspettano tuttora d'essere rimesse in luce e che formavan certo la *cornice* ricordata dal documento.

Nella cattedrale, nella cappella Rangone, v'è un dipinto della fine del XV secolo che è chiamato volgarmente la *Madonna del pilastro*, perchè in origine si trovava collocato nel pilastro destro presso la porta mag-

(1) G. Tiraboschi, *Notizie dei Pittori*, ecc.

(2) Adolfo Venturi, « *Il maestro del Correggio* » in *Arte*, Anno I, p. 279. Osservo, di sfuggita, che il Venturi, pubblicando il disegno della Madonna in trono con santi della collezione Von Bekerat di Berlino (pag. 320) lo assegna al Bianchi Ferrari mentre è con maggior probabilità lo schizzo del quadro firmato di Francesco Verla vicentino — fiorito fra il 1490 e il 1520 — della Pinacoteca di Brera (n. 197). Il pittore sostituì nel dipinto due santi inginocchiati in tonaca chiara alle due figure del primo piano del quadro che risponde nel resto in tutti i particolari allo schizzo di Berlino.

(1) È il rev. canonico Saccani della cattedrale, benemerito degli studi storici reggiani per pubblicazioni e per pazienti indagini d'archivio e al quale mi professo gratissimo.

(2) *Archivio Notarile di Reggio*, Filze, rogiti Correggi, *ad ann.*

giore donde fu tolto nel 1599 in occasione della ricostruzione parziale del tempio. Rappresenta la Vergine vestita di ampio manto ma è disgraziatamente collocata in luogo così incomodo e buio che non è possibile intraprenderne un esame diligente. L'esecuzione è abbastanza corretta, il viso è dolce e il dipinto potrebbe appartenere al Caprioli. Sotto l'immagine era un carme che cominciava con le parole *Alma decus* ecc., riportato dal Tacoli. Sotto il carme era la scritta: *Hanc figuram construi pingi et ornari fecit Albertus de Rugeriis sub vocabulo Beatissime Virginis Mariae de Loretto.* Dietro al pilastro era l'immagine di S. Gregorio con le lettere

F. C.
P.
1 4 9 9

che si potrebbero interpretare *Franciscus Capriolus pinxit*, ciò che concorda con l'uso del pittore, di che fa ricordo il Tiraboschi, di lasciare qualche volta le proprie iniziali in calce ai dipinti (1).

Forse era figlio di Francesco quel Sigismondo Caprioli pur pittore, ricordato in un rogito di Tommaso Mari del 24 di settembre del 1529 e alla cui figlia un altro pittore reggiano, Carlo di Marco Licini, lasciava 50 lire affinchè Sigismondo dipingesse un'immagine della Vergine circondata da alcuni santi. Secondo il Tiraboschi Sigismondo eseguì alcune pitture nella Confraternita della Concezione presso S. Francesco in Reggio e nel refettorio degli Agostiniani aiutato da un fratello: morì il 7 maggio 1555.

Bernardino Orsi, verosimilmente padre di Lelio come suppose il Tiraboschi, lasciò il proprio nome in un quadro che si trovava in una cappella della Cattedrale di Reggio e ora si custodisce nella segrestia. Porta scritto *Comes Galeatius Comitis Baccarini de Canossa. Bernardus Ursus pinxit 1501.* Rappresenta la Madonna in trono col Bambino, S. Rocco, S. Benedetto (?) e S. Giovannino, sotto una loggia classica. L'esecuzione è diligente, il colorito giallognolo, abbastanza vivace, i tipi ricordano il Costa e il Francia, più il primo che il secondo. Ma il dipinto è annerito e qualche po' guasto.

Qualche altro esempio della pittura del XV secolo vien fatto di ritrovare ancora in città. Nel palazzo del Museo, in una stanza dell'ammezzato, ov'è anche una Madonna in trono del XVI secolo col nome del pittore Giovanni Soncini, v'è un frammento di affresco dello scorcio del XV, a forma di lunetta, con la Madonna che sostiene il putto nudo, ritto su un davanzale, in atto di benedire, con la destra alzata, due gruppi di confratelli della Buona Morte o dei Battuti che stanno in orazione ai lati. Lo stato di conservazione del dipinto lascia molto a desiderare, il colorito pallido ad ombre gialle ha perduti i riflessi caldi, ma i visi spirano molta dolcezza e il disegno corretto e delicato ricorda piuttosto la scuola veneta — alla scuola del Bellini crebbe anche Cristoforo Caselli di Parma —; il putto di questo disgraziato affresco di Reggio ricorda molto quello del Giambellino nella chiesa di S. Pietro Martire a Murano. Un altro pittore, più modesto, che disegna le dita lunghe a mo' d'artigli e i visi larghi, piatti, dal mento lungo, è l'esecutore della Madonna col Bambino, detta la *Madonna della Rondine* dipinta sul muro della cappella di S. Lucia nel Duomo di Reggio. Altri esempi di pittura di quel periodo si trovano a Reggio e nelle vicinanze: nel Museo una figura di S. Bernardino con un devoto, debole di colore, proveniente da Novellara e che non dev'essere di artista del luogo; nella biblioteca capitolare del Duomo alcune tavolette di tipo arcaico, una delle quali potrebbe essere dello stesso ignoto

La Madonna col Bambino e santi nella Cattedrale di Reggio, della scuola del Francia.

pittore che eseguì la Madonna della casa Saporiti in via Boiardi; in via Toschi, di fronte al palazzo della Cassa di Risparmio, un debole avanzo d'una *maestà* sul muro, col Redentore e una santa, e qualche altro esempio nei paesi della provincia. Notevole fra questi l'affresco nel castello dei Marchesi Menafoglio a Montecavolo — un tempo dei Manfredi — con la Vergine in trono, S. Pietro, S. Venerio e nella lunetta una Pietà, ritoccata in alcune parti ma non senza grazia nel gruppo principale e con una interessante incorniciatura a motivo architettonico. Il Venturi l'ascrive a Michele e Pier Ilario Mazzola per i confronti col quadro della chiesa di Scurano, al limitare della Provincia di Parma (1). E poichè ho ricordato un'opera poco nota, fuor di Reggio, v'aggiungo l'accenno a un affresco con S. Cecilia in S. Francesco a Coreggio scoperto dal prof. Giulio Ferrari, dotto cultore dell'arte reggiana, coadiuvato dal prof. Emidio Meulli e, nella stessa cittadina, la sala del palazzo antico dei Principi con sof-

(1) Dal libro delle *Provvigioni Can.* in Archivio del Duomo.

(1) Nell'*Arte*, maggio-luglio 1903.

fitto a cassettoni con ottimi ornati monocromi e quello di un altro affresco con due figure frammentarie veduto a Sesso anni sono (2). Nella chiesa di Albinea, sulle prime amenissime colline reggiane, merita d'essere osservata la piccola Annunciazione della seconda metà del XV secolo, incastrata alla meglio nella base della brutta cornice barocca a stucchi che racchiude la copia del quadro del Correggio.

Nel secolo successivo Reggio entra trionfalmente in campo con le opere del Giarola — al quale il Tiraboschi e la tradizione dànno, fra l'altro, le decorazioni del palazzo Fontanelli già Donelli (recentemente assegnate dal Venturi al Correggio) e quelle dei pilastri della cappella di S. Crispino in Duomo e della fronte dell'antico palazzo Malaguzzi a S. Tommaso — di Lelio Orsi, di Bernardino Zacchetti, che avrebbe lavorato con Michelangelo a Roma e del quale la città natale mostra con orgoglio la superba e potente figura di S. Paolo in una ricca cornice provvista di una splendida predella con l'episodio della conversione del Santo, nella chiesa di S. Prospero e un quadro nella sagrestia; e le compiacenti carte del luogo cantano alte le glorie di Simon Fornari, di Raffaello Motta detto Raffaellino da Reggio, di Cesare da Reggio, di Paolo, di Bartolomeo, di Gio. Antonio, di Girolamo Maineri, di Filippo Patarazzi, di Tristano Zaccagni. Prima ancora che nell'Emilia sorgesse l'astro che tutti gli artisti eclissò, il Correggio, la graziosa città che fra i suoi figli annoverò Guido da Castello ricordato da Dante, l'Ariosto, e una bella schiera di umanisti, di poeti, di buoni cronisti a continua riprova dell'acutezza dell'ingegno e del carattere del luogo, aveva dunque dato un contributo ben notevole anche alle arti quando un risveglio generale nei gusti e nelle tendenze s'era affermato in Italia.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI.

Ancora dei Campanili di Ravenna

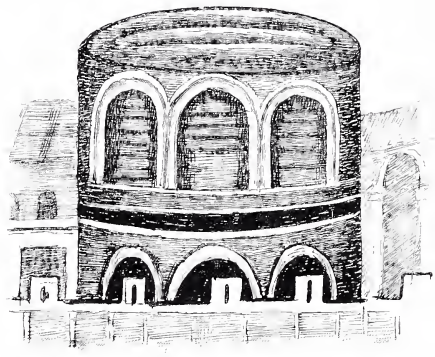
Per mantenermi più che posso ad una critica oggettiva, sopprimerò il titolo del giornale e il nome dell'autore cui rispondo, passando sopra tutte le inutili allusioni a periodici più o meno ospitali e alle compagnie d'archeologi più o meno illustri, le quali, per quanto autorevoli, non valgono certo più della compagnia dei buoni argomenti.

Io non ho mai detto che prima del IX secolo non esistessero *torri*. Ho detto solo e ben chiaro che torri *campanarie*, ossia *campanili*, prima di quel secolo forse ancora non esistevano, e che certo non esistevano in Ravenna.

Il mio antagonista ricorda la torre dove fu posta l'arca di Bacauda; ma nulla prova che essa fosse *campanaria*. L'Agnello, dicendo che sorgeva *non longe* dalla chiesa di S. Michele, prova proprio che non apparteneva a S. Michele. Infatti nel 1901, a quaranta metri circa da quella chiesa, ne furono rinvenute le fondamenta.

L'autore sostiene quindi che le chiese riprodotte nei nostri mosaici, senza campanili, non provano che ne fossero sfornite, poichè la mancanza dello spazio non permetteva la loro completa rappresentazione. Oh, guardi un po' se mancava lo spazio sul modello di S. Vitale nell'abside della chiesa, e anche sugli altri templi nella vista panoramica di Ravenna dietro al *Palazzo di Teodorico*.

È vero che egli dice che vi si avrebbe dovuto vedere la torre detta del Palazzo. Ma ha egli considerato che le memorie più antiche di questa non sono anteriori al secolo XIII e che quindi è da supporre che fosse costruzione posteriore a quella del Palazzo? Ad ogni modo, perchè più tardi, nelle rappresentazioni di chiese e di



Anfiteatro in Classe (*Musaico di S. Apollinare Nuovo di Ravenna*).

città, lo spazio non ha più impedito d'*accennare* ai campanili?

L'autore scavalca anche questa difficoltà prendendo, nientemeno che pel campanile di S. Apollinare in Classe, l'edificio rotondo e largo, a due file sovraposte di grandi archi, che si vede nella riproduzione musiva di *Classe* in S. Apollinare Nuovo!

Disgraziatamente, fidandosi forse di una mediocre fotografia, egli non ha osservato o capito che il largo edificio scoperchiato visto dall'alto, *dentro la cinta delle mura di Classe*, appare con le gradinate circolari, le quali si intravedono pure dietro le arcate, a dar prova sicura, indiscutibile, che si tratta di un anfiteatro!!

Ma l'autore va anche più in là e dice che il porticato di fianco alla torre vuol certo rappresentare quel corpo sporgente ad archi che precedeva il gran quadriportico di S. Apollinare.

Alla buon'ora! La città di Classe è *provata* parte del mosaico fatto eseguire da Teodorico come l'opposta vista del suo *Palazzo* e di *Ravenna* (1).

L'autore scorgendovi il predetto portico e la chiesa di S. Vitale, fonda una ben singolare cronologia! Chi non sa infatti che S. Apollinare in Classe e S. Vitale sono posteriori a S. Apollinare Nuovo?

Ma l'autore non si spaventa per questo, e non curante degli ultimi miseri studi e delle ultime misere ricerche continua a ripetere che il campanile di S. Maria in Porto Fuori era un faro romano mentre già è provato dall'esame della sua costruzione (materiale e metodo) e

(1) E' noto che le sostituzioni fatte dopo, in seguito alla riconsacrazione dell'arciv. Agnello, si limitarono alle due file dei Martiri e delle Vergini compresi i tre Remagi.

dalla scoperta di vari documenti essere opera del secolo XII e precisamente degli anni 1173-1187 (1).

L'autore poi trovando che l'asse del campanile di S. Apollinare in Classe non incontra perfettamente ad angolo retto il lato del tempio, pretende che il campanile sia anteriore alla chiesa, e perciò, in origine, una torre farea (2). Secondo questa osservazione anche il campanile del Duomo sarebbe sorto prima della chiesa (secolo IV) e sarebbe stato una torre farea! Graziosa questa torre quasi a ridosso delle mura di Ravenna, proprio alla parte opposta a quella del mare!

Ma l'autore sembra disposto a regolare a suo talento il mare come la polemica e a trasportarlo sotto a Ravenna sopra una..... pagina del Fantuzzi!

Se non che la postura del mausoleo di Teodorico e le scoperte del sepolcreto del secolo VI fatte proprio ad est di Ravenna, fra le mura urbane e il mare, nel 1854 e nel 1866, sono prove schiaccianti che il mare n'era già in quel secolo lontano, salvo che non si pretenda che i Goti costruissero le loro tombe sott'acqua!

Del resto tornando al campanile di S. Apollinare in Classe (pel quale l'autore — come in altri casi — gode a fraintendere alcune mie parole e, fraintendendo, a polemizzare e farmi alludere a certo campanile *primitivo*, anzichè al *primitivo* andito di congiunzione) darò all'autore altre malinconiche notizie! Il livello superiore delle fondamenta della torre, che, proprio ora, si vede scoperto, è più alto di quello delle fondamenta della chiesa, mentre i sassi dell'antica strada e i musaici pavimentali scoperti sui terreni circostanti sottostanno di più d'un metro.

Così, rispetto all'antico andito che legava e, in parte, lega ancora il campanile alla chiesa, pregherò l'autore a venire a vedere gli avanzi, anch'essi presentemente per fortuna palesi. Dovrà riconoscere (a malincuore, capisco)! che sono della stessa costruzione della torre e non di quella della chiesa, costruzione, l'ultima, eguale a quella della chiesa di S. Vitale, cosa che avverto qui perchè l'autore, scrivendo invece che la costruzione di S. Vitale, è eguale a quella di S. Apollinare Nuovo (io ho detto S. Apollinare in Classe) prende un'altra cantonata, corredata poi da una serie d'affermazioni singolarissime sulla dimensione dei mattoni, che lette, come ho fatto io, in presenza del monumento, corrispondono al vero una volta su tre, e nulla più!

E donde rileva la dimensione dei mattoni della torre dell'Espiscopio, se da qualche secolo era intonacata di dentro e di fuori? Ma oggi, avendomi per sua bontà, l'arciv. Conforti consentito di esplorare anche questo monumento, posso scrivere che il grosso materiale dell'Episcopio, legato da un largo strato d'antica calce *ghiaiata*, è stato all'angolo ovest tagliuzzato appunto per far posto al giro della torre di materiale assai più recente legato da un sottilissimo strato di calce, costruzione che a Ravenna appare tardissimo.

Il dire poi che gli scavi recenti non hanno provato affatto che il rudere ora indicato come *Palazzo di Teodorico* è d'assai posteriore al vero palazzo, fa pensare ch'egli voglia assolutamente tenere gli occhi chiusi. Non seguirò le molte ragioni che esistono pel tipo costruttivo, quando una sola basta, ed è che le stesse fondamenta dell'edificio, che tuttora vediamo, poggiano più in alto dei prossimi musaici del vero Palazzo di Teodorico scoperti negli orti Monghini e del piano primitivo del *prossimo* S. Apollinare Nuovo realmente costrutto da Teodorico.

Che il campanile di S. Apollinare Nuovo ornato di ceramiche, abbia aggiunte superiori, può dirlo solo chi lo guardi, puta caso, da Messina! Nei campanili ravennati abbiamo avanzi di treccie, di statuette, di maioliche ecc. non innestate dopo, ma, come ognuno può vedere, inserte di prima costruzione, nei primi come negli ultimi piani, cose che non appaiono più nelle sopraelevazioni evidenti e relativamente moderne che avvertii pei campanili di S. Giovanni Battista, del Duomo, di S. Francesco ecc.

Così rispetto al mostrare esteriormente i monogrammi, diremo che sino nei capitelli delle altissime cantorie di S. Vitale (metri 14) essi sono rivolti verso il vano profondo del tempio donde si sarebbero veduti meglio, mentre dal basso del tempio non si riesce a decifrarli. Si vede che i costruttori pensavano proprio, come dice l'autore, agli uccelli!

Ma basta. L'autore ha confermato che a sradicare i vecchi pregiudizi e a levare di mezzo i vecchi spropositi non bastano spesso le prove più esplicite. Infatti egli, invece di persuadersi all'evidenza delle risultanze storiche e materiali: che, prima del secolo IX, non esisteva in Ravenna un solo *campanile;* che l'Agnello non ne ricorda *uno solo;* che nei musaici non se ne ritrova riprodotto *uno solo;* che la torre di S. Apollinare in Classe è posteriore alla chiesa.... aumenta il fardello penoso delle osservazioni erronee, fatte da lontano e affogate in un mondo di citazioni confuse, derivate variamente da libri di valore e da altri completamente esautorati, quando una migliore conoscenza dei monumenti lo avrebbe messo presto sulla buona strada.

Egli dice di me: « Se non sapessi che il Gardella « è un vecchio veterano, il quale lavorava già da tempo « quando non sognavo neppure di venire al mondo, dovrei « cominciare col fargli parecchi appunti pel modo, secondo « me, poco scientifico seguito da lui nella trattazione del « tema ».

Di grazia, tutti gli errori di fatto ch'egli propala con con tanta franchezza, appartengono al *metodo scientifico?*

O. GARDELLA.

(1) L'autore cita quasi sempre la prima edizione della *Guida di Ravenna* del Ricci, lavoro che risale a 25 anni addietro! Ora a noi sembra che sarebbe giusto usare invece la terza ed ultima edizione, la quale essendo frutto di altre ricerche e scoperte, corregge diverse inesattezze incorse nella prima.

(2) Starebbe fresco chi volesse fondare teorie archeologiche sulle imperfezioni costruttive dei monumenti di Ravenna! Nello stesso S. Apollinare in Classe diverse colonne ai due lati della navata non si trovano perfettamente di fronte. Così in S. Vitale non un solo lato dell'ottagono corrisponde esattamente ad un altro per misura. Se poi volessi ricordare tutti gli esempi del genere, non basterebbe un buon volume.

Roma. — Un « Cupido » rubato.

La notte del 4 settembre ignoti ladri penetrarono, mediante scalata del muro di cinta, nella vigna Carpegna fuori porta Cavalleggeri, e rubarono una statua in marmo del peso di oltre un quintale, rappresentante Cupido. La statua ha valore artistico.

Palazzo dei Riario Sforza in Imola

Fu fatto costruire da Girolamo Riario marito della celebre Caterina Sforza, detta la Contessa d' Imola e di Forlì, intorno al 1482.

La vita avventurosa e battagliera di questa donna singolare non mancò di suscitare nella mente del popolo le più strane congetture, sia sulla prontezza con cui si sarebbe edificato il Palazzo, sia per taluni usi cui avrebbe servito. La leggenda infatti ci narra che la fiera Contessa saliva sui ponti di lavoro per incitare colla presenza e colla voce i muratori; che, insofferente di ritardi frapposti

Facciata del Palazzo Sforza a Imola.

al proseguimento dell'opera, invocava l'aiuto del diavolo, a cui avrebbe venduto l'anima e che questi di notte tempo dava nuovi indirizzi al lavoro, ammucchiava pietre e calce sul cantiere e scavava i famosi trabocchetti che servivano per immolare gli amanti.

Il fantasioso popolo imolese, guardando il nero palazzo di Via Cavour, dall'aspetto grave e maestoso, rievocava tristi memorie di delitti che là dentro si erano commessi, di ombre, ravvolte in bianchi manti, che vagavano durante la notte a guisa di fantasmi; di voci lamentevoli che salivano dal fondo dei pozzi ferrati e di casse d'oro nascosto nei misteriosi nascondigli sotterranei; ma fortunatamente la triste leggenda, durata ben quattro secoli, è andata a mano a mano dileguando ed oggi il buon senso dello stesso popolo, ripreso il sopravvento, ha reso giustizia a Caterina Sforza additandola come esempio di donna moralmente energica e fisicamente geniale e gagliarda.

Esaminando l'interno del palazzo Riario e facendo dei raffronti tra le murature vetuste e quelle recenti, si scorge facilmente com'esso abbia subito molte successive trasformazioni in epoche diverse cosicchè oggi, ridotto a umili proporzioni, ha perduto il pregio principale che in origine aveva: « la grandiosità ».

Fortunatamente è rimasta la facciata, la quale costituisce tuttora un gioiello d'arte sebbene qua e là il tempo non le abbia risparmiato i suoi inesorabili danni.

L' architetto che costruì l'edificio non è stato finora riconosciuto sebben si siano fatte molte ricerche dagli studiosi, e fra questi, recentemente dal Sig. Romeo Galli direttore della biblioteca d' Imola, il quale ritiene che anche in seguito sarà difficile mettere in luce il nome di quest'architetto, perchè una gran parte dei documenti sul dominio della famiglia Riario in Imola, è andata dispersa. Tuttavia, vagando nel campo astruso delle congetture, alcuni critici credono di poter attribuire l' opera a certo mastro Giorgio Fiorentino, altri all'Architetto Baccio Pontelli (1). I primi fondano la loro ipotesi sul fatto che Giorgio Fiorentino artista geniale di qualche reputazione dimorò in Imola verso la fine del XV secolo, appunto al tempo in cui fu eretto l' edificio; i secondi sulla circostanza che il Pontelli, servì lungamente papa Sisto IV così che potè aver fornito i disegni della fabbrica al nipote di lui Girolamo Riario.

Comunque sia, è certo che la facciata del palazzo di Caterina Sforza appartiene al glorioso periodo della prima rinascenza, luminosamente svolta per opera di quella celebre scuola fiorentina ove campeggiarono gli illustri maestri Brunelleschi, Sangallo, Leon Battista Alberti ed altri.

Osservando attentamente le illustrazioni il lettore non durerà fatica a riscontrare nel complesso di questa facciata ed anche in alcuni suoi particolari una certa rassomiglianza con la facciata del palazzo Strozzi in Firenze senonchè l'architetto Benedetto de Majano (2) che ideò quest'ultimo nacque nel 1480 e la data di costruzione del palazzo d'Imola si fa risalire, come si disse, al 1482; quindi neppure a questo architetto può attribuirsi la geniale opera degli Sforza.

***

Attualmente la facciata conserva nel suo complesso il carattere spiccato dell'epoca, sia per l' armoniosa proporzione delle varie parti, per l'eleganza della decorazione e la severità del cornicione, quanto per il genere e l'ampiezza delle aperture, e per l'uso della bugnatura rustica nel pian terreno. Però i rigori del tempo e l'abbandono hanno distrutto alcune parti e deformato e corrose alcune altre; cosicchè le splendide bifore, tanto del primo quanto del secondo piano, non hanno più le snelle ed eleganti colonnine nel mezzo; le cornici del primo e secondo piano sono tutte smozzicate e rese quasi irriconoscibili; le finissime ornamentazioni in arenaria dei frontoni e delle cornici delle bifore sono sensibilmente sgretolate ed in alcune

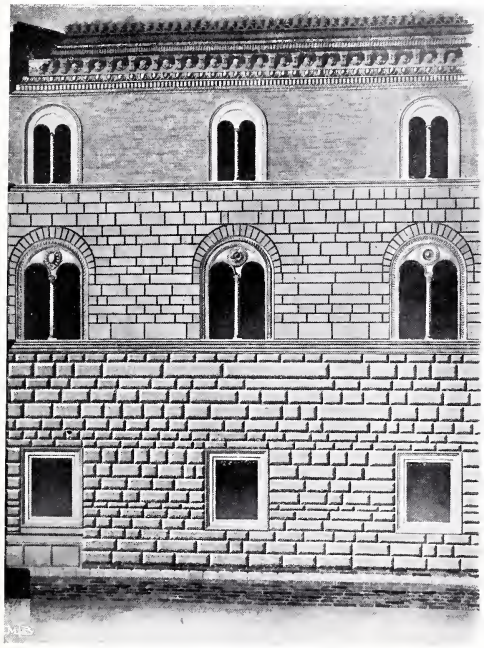
(1) Fiorentino morto nel 1492. E' annoverato fra gl'insigni ingegneri militari per aver costruito la classica fortezza di Ostia.

(2) Fu anche ingegnere militare e costruì in Napoli il castello del Carmine e le mura della città (1474).

totalmente distrutte; il cornicione manca della « finale in gronda »; infine si è deformato il grandioso stemma dei Riario Sforza situato all'angolo del prospetto presso la cornice del secondo piano, sulla destra di chi è rivolto colla fronte verso il prospetto stesso.

Come si vede, mentre al pian terreno ricorre il bugnato di pietra grezza a punte smussate, e al primo piano ricorre quello a dadi irregolari, pure di pietra, con poco aggetto, al secondo piano invece è eliminato il bugnato ed il paramento è in laterizi.

Certamente il concetto dell'architetto, di alleggerire cioè il bugnato della facciata dal piano più basso al



Studio di ripristino della fronte del palazzo Riario Sforza a Imola.

più alto, portava al fatto di avere al piano terreno la bugna grezza pesante e sensibilmente sporgente; al primo piano, la bugna leggera meno irregolare e meno sporgente; al secondo piano si sarebbe dovuto trovare, la bugna ancor più leggera con lievissimo aggetto; invece non vi si trova più nulla e l'architetto lasciò la parete in laterizi a paramento visto.

Ora (io domando) sarà stata proprio nell'intenzione deliberata dell'autore finire la facciata in tal modo, oppure si tralasciò il bugnato tra la seconda cornice ed il cornicione per economia di tempo, dato la fretta con cui furono condotti a termine i lavori?

Io sarei propenso a credere che la mancata bugnatura si debba a questa seconda ragione poichè quasi tutti i palazzi dell'epoca, quali il Pitti, in Firenze, del Brunelleschi, il palazzo Strozzi già nominato, quello Rucellai, pure in Firenze, di Leon Battista Alberti ed altri sono tutti bugnati dalla base al cornicione.

***

Coll' intento di fare cosa grata al lettore, mi sono accinto al non lieve compito di ristudiare la facciata come doveva essere alla sua origine riportandone qui un tratto in cui è facile scorgere il ripristino delle cornici, la giunzione delle colonnine nelle bifore, l'imitazione degli ornati che ricorrono nelle cornici delle bifore stesse, la giunzione della « finale in gronda » nel cornicione e di altri piccoli dettagli prendendo le mosse da quel poco che è rimasto e che ancora si vede, e riferendomi ai dettami della scuola di quella gloriosa epoca per tutto il resto che è stato distrutto (1).

L. MARINELLI.

Vicende di una riprodúzione in musaico del Cenacolo di Leonardo da Vinci e della Scuola di musaico in Milano

(*Da documenti dell'Arch. di Stato in Milano*)

(Continuazione e fine. Vedi numero precedente).

Qui cominciano pel povero Raffaelli le *dolorose note;* la maggior parte delle quali a lui vennero, più che dai governi, dai quali successivamente dipese, dagli allievi che alla sua esperienza furoro affidati per l'educazione nell'arte del musaico. Nelle carte relitte dal Raffaelli ho trovato i nomi degli alunni suoi:

Morelli Giovanni di Brescia, premiato nel 1814 (2) per aver fatto il mosaico rappresentante il quadro di S. Gerolamo.

Gaetano Banfi milanese, che più tardi tentò di prendere il posto del Raffaelli. Questo signore, fin dal principio del suo alunnato cercò con ogni mezzo di nuocere al maestro, ricorrendo fin'anco alla calunnia. E tutto questo perchè?.... Perchè il Raffaelli, conforme agli impegni presi col governo si rifiutò sempre di svelargli i segreti delle paste e delle tinte!... Dalla corrispondenza e dagli altri documenti emerge il carattere subdolo e invidioso di questo artista più che mediocre contro il proprio maestro! (3).

Malgrado ciò nel gennaio del 1822 gli diede le paste, fabbricate in S. Vicenzino, per finire il musaico rappresentante il Salvatore del Cenacolo di Leonardo da Vinci.

Giovanni Moro, veneto (4).

Morelli Giacomo da Brescia forse fratello del precedente, oppure lo stesso? da una petizione del quale dell'8 Agosto 1808, si rileva che alcuni suoi lavori furono pre-

(1) Dopo scritta la memoria, in occasione di un sopraluogo fu constatata che la bifora di una finestra al primo piano è stata rimessa in pristino.

(2) A Brera, ogni anno, si esponevano i lavori eseguiti dagli allievi della scuola di musaico.

(3) Il Raffaelli, faceva assistere alla preparazione delle paste e delle tinte un incaricato dall'Accad. di Belle Arti, signor Fumagalli; questi registrava i segreti e, n'era il depositario, che man mano il Raffaelli gli comunicava. Presso la Brera dovrebbe rintracciarsi questo manoscritto del Fumagalli dove sono registrati anche i segreti per fare il *porporino*, lo stucco, le paste e gli smalti pel Musaico.

(4) Nel 1819 riceve L. 408,80 per spese di viaggio da Venezia a Milano e cioè: da Venezia a Fusina 7,50 (1 posta); da Fusina a Milano (poste 22 staz. 18 a lire 7,80 per posta e lire 171,60. Stazioni 25. lire 4,50, diete per giorni 4 a L. 5,20 = 20,80 — E *viceversa*.

scelti a ornare le gallerie di Parigi, di Londra e di Pietroburgo.

Spiegl Francesco di Vienna;

Giulio Alavisetti;

Antonio Casartelli;

Mezzoli Giovanni, autore di due musaici; uno rappresentante il « *Supplizio di Attilio Regolo,* » l'altro *Focione in atto di ricevere la Cicuta* », offerti ed accettati in dono dall'altezza Imperiale austriaca.

Kalbler Giovanni, di Vienna;

Pizzomano Nicolò dell'Adriatico, assegnato, (1814) con stipendio, al restauro dei mosaici antichi di S. Marco, che avevano alquanto sofferto.

Marelli Giovanni, del dipartimento del Mella.

Migliavacca, diciannovenne orfano, che, restato senza pensione, fu raccolto dal Raffaelli in casa sua e gli passava L. 3 al giorno.

In un suo reclamo dell'11 Maggio 1814 alla *Reggenza Provvisoria* il Raffaelli chiede che gli venga conservato il posto e la scuola, osservando ch'egli aveva già a Roma uno stabilimento assai reputato e che se si indusse a firmare il contratto di venire a Milano, (fu fatto il 2 febbraio 1804) lo fu in seguito alle larghe promesse fattegli, e perchè con l'articolo IV a lui si garantiva lo stipendio annuo di scudi 3000 Romani, di 7 lire milanesi per ogni scudo, e per dieci anni o per di più, se così piacesse al Governo. Lasciato in libertà a lui sarebbe stata data una gratificazione proporzionata al servizio.

Ad avvalorare i suoi buoni diritti egli afferma come nella scuola di San Vincenzino, non solo si operavano musaici, ma anche marmi, metalli, bronzi, ecc.

Ed ora (finalmente! esclamerà il lettore) viene in argomento il Cenacolo di Leonardo da Vinci.

E' il Raffaelli che ne parla nel suo reclamo dell'11 Maggio 1814.

Nel 1808 (1) convenne (il Raffaelli) col Governo il trasporto in musaico del Cenacolo di Leonardo a un prezzo *perdente*, perchè calcolato sul prezzo de' quadri in musaico di S. Pietro, senza riguardo all'aumentato prezzo dei generi necessari alle tinte, ecc., calcolando più la celebrità dell'opera che il proprio guadagno ».

« Il quadro (la copia del Bossi) gli viene consegnato il 5 marzo 1810 e, datone avviso al Governo, si pone al lavoro », che nel 1814 era già ridotto a buon termine.

Si lagna quindi che il Governo, venendo meno ai patti, lo lasci in libertà, tanto più che occorrongli ancora due anni al compimento del quadro, allorchè improvvisamente (8 aprile 1814) il Ministro dell' Interno denunciavagli il contratto del 1804.

Come appare da una dichiarazione rilasciata al Raffaelli dal marchese Arborio Gattinara di Breme, la quale riflette ammirabilmente il grande intelletto e la squisita rettitudine di questo gentiluomo perfetto, il trasporto di musaico del Cenacolo fu commesso al Raffaelli dal Breme stesso per desiderio del Principe Eugenio, che a tale scopo incaricò il Bossi di riprodurre su tela il prezioso dipinto, « perchè non vada perduta un'opera si bella e per meglio assicurarne la esistenza ai posteri » (Lettera del Raffaelli all'I. R. Gov. di Milano 8 giugno 1808).

Il conte di Mejan riceve l'incarico di definire col Raffaelli la *parte finanziaria* dell'opera colossale.

Il Raffaelli propone: « La Cena di Leonardo da Vinci, che si trova alle Grazie è alta palmi Romani 20 1|2 (m. 5.104) e lunga 40 1|2 (m. 10.08); in quadrato palmi 830 1|2 (mq. 51.448) che, a scudi 40 per ogni palmo, sono Piastre Romane 33220 (1). Si desidererebbe una anticipazione per fare le prime spese di *luigi* 500, ed in seguito novanta *luigi* per ogni mese, e alla fine dell'opera il restante.

Il 21 agosto del 1807 reclama (la vita del Raffaelli a Milano passò in reclami!) perchè gli vengano assegnati, per fare il quadro, il Refettorio e la Cucina di S. Vincensino; ma manca lo spazio per costrurre i forni; finalmente gli offrono S. Anna (?). Ma il Raffaelli rimane a lavorare in S. Vincenzino.

Dai conti del Raffaelli si rileva che ai 7 di febbrajo 1814, quando cioè stava per scadere il contratto da lui fatto col Governo Cisalpino, erangli state anticipate pel Cenacolo di Leonardo da Vinci L. milanesi 167,422,16.

Il Raffaelli ha la cattiva ispirazione di domandare alla *Reggenza Provvisoria* il pagamento delle altre lire 11056,59; ed il Ministero dell' Interno, come abbiamo visto, gli rispose licenziandolo.

Ma, avendo il Raffaelli affermato che il Cenacolo in musaico sarebbe stato finito entro due anni, fu riconfermato in carica sino al 16 aprile 1816; sicchè il Raffaelli, ammaestrato dai trattamenti austriaci, precedentemente *assaggiati*, per non cadere, mise le mani avanti, e il 15 luglio del 1815 scrisse alla Regia Cesarea Reggenza per invitarla a prendere deliberazioni sul conto suo, affinchè egli « possa allo scader del contratto tornarsene a Roma ».

La Reggenza dal canto suo cerca di menare il can per l'aja sino al 6 di aprile dell'anno successivo, giorno di scadenza del contratto e nega al Raffaelli ogni ulteriore pagamento di pensione.

Dopo mille peripezie il povero Raffaelli, animo mite e sereno, innamorato della sua arte e del suo Cenacolo, ottiene di essere riconfermato in carica sino al 6 aprile 1818, ma lo si obbliga, in luglio del 1816 a, sottoscrivere i seguenti *patti austriaci.*

1.° Dichiaro di obbligarmi a dare arrotata a disposizione del governo la Cena di Leonardo da Vinci per il giorno 6 Aprile 1818.

2.° Essendosi da S. M. I. graziosamente confermato il mio contratto per altri tre anni mi obbligo come porta di sua natura l'accordatami continuazione ad istruire gli allievi che mi saranno destinati dal governo, formandoli nell'arte del mosaico per quanto può dipendere dal canto mio a giudizio di chiunque compatibilmente al tempo limitato e colla capacità degli allievi che saranno destinati.

3.° Quantunque la comunicazione dei miei segreti sia già stata eseguita nei modi stabiliti dal governo ecc.

(1) No; qui il Raffaelli cade in errore. Il trasporto in musaico del Cenacolo di Leonardo fu convenuto nel 1807, come risulta da altra lettera del Raffaelli del 30 ottobre 1807 e inaltra precedente del 27 luglio 1807, nelle quali chiede i locali per porre in opera il Cenacolo

(1) Pari a lire Milanesi 178,478.75.

ad onta del grave danno che me ne deve ridondare, comunicherò ad ogni allievo li già esistenti processi verbali, contenenti li segreti ed eretti in concorso col R. Delegato Sig. Fumagalli.

4.° Qualora a termini del contratto se così piacerà al Gov., formerò li suddetti allievi nell'arte degli smalti senza però veruna mia spesa.

Da prima il Raffaelli si rifiutò di accettare i *patti austriaci*, perchè voleva che il suo capolavoro restasse in in Italia; ma più non resse e cedette e sottoscrisse i *patti austriaci*, quando per l'opera subdola del suo allievo Banfi, già citato, Governo e artisti gli si fecero addosso come lonze affamate, dilamandone l'ingegno e la reputazione e aveva, nel dichiarare offesa all'arte e alla memoria del divino Leonardo da Vinci il musaico ormai quasi compiuto, intorno al quale il Raffaelli aveva lavorato da otto anni!

Alle richieste del Ministro dell'Interno di ridurre il prezzo pattuito pel lavoro, il Raffaelli replica dignitosamente che non può venire a transazione.

Ma l'anima sua si ribella alle condizioni umilianti che la critica invidiosa muove, perchè vuole impor con aspri giudizî all'opera dell'artista. In una sua lettera del 30 maggio 1816 il Raffaelli scrive al Ministro:

« Il cessato Governo al cui soldo mi trovavo, considerandomi quale onorato Artista mi ordinò il quadro e tanto fu lontano dall'idea di possibile trascuranza dal mio canto, che non credette nemmeno di ridurre in iscritto la commissione. Io stesso di mia volontà provocai il parere dei Periti sulla qualità della mia opera, ma non potrei mai, senza avvilirmi, assoggettarmi a giudizî di perfezionamento, cui non vi sarà alcun artista di nome, che si sottoponga; ciò che io ho fatto, e che mi ha meritata la clemente Sovrana approvazione. Il giudizio universale sulle mie opere, il mio onore garantiscono la qualità del lavoro ed il suo compimento; ma sfidasi qualsia l'Artista di qualche reputazione, che si sottoponga al giudizio altrui pel grado di perfezione del proprio lavoro ».

La lettera del Raffaelli sembra producesse un certo effetto sull'animo dei Governanti, forse perchè prometteva di compire interamente il gran quadro nel gennaio 1818, « *anche* con quei ritocchi che credeva li più opportuni alla maggiore perfezione ».

E con animo umiliato, lo si legge tra le linee, il Raffaelli scrive il 18 giugno 1816 a Sua Eccellenza, che « ha eseguito alla Cena varî miglioramenti concertati coi primari professori della C. R. Accademia di Belle arti, in Brera ».

E solo allora ha la conferma nel posto... alla condizioni però, di sottoscrivere i *patti* or ora riferiti.

Finalmente il 17 dicembre del 1817 il Raffaelli avvisa il R. I. Governo che il quadro di Leonardo da Vinci è finito completamente. « Resta con ciò compiuto ogni mio dovere riguardo a quest'opera grandiosa ed io mi rimetto sommessamente, non solo al privato giudizio degli intendenti, ma pur anco all'imparziale esame del pubblico in quanto al merito della esecuzione, soddisfattissimo se venisse riconosciuto che dalla parte dello zelo, della premura e dell'impegno non posso ragionevolmente addebitarmi mancanza alcuna e difetto ».

In queste parole di..... *congedo* c'è tutta l'anima di una artista sommo, sicuro del proprio valore e del proprio intelletto; c'è il grido dell'animo dell'artefice innamorato della propria opera, che sa non essere quella indegna dell'arte e del nome italiano.

***

Del gran quadro, in musaico, però, non si sente più a parlare. Il Governo austriaco se lo appropria silenziosamente, nascostamente' come un ladro volgare e lo fa sparire.

Lo stesso artefice non ne parla più e i documenti rintracciati tacciono sulla sorte toccata al musaico riproducente la *Cena* del divino Leonardo.

Solo da un appunto segnato sopra un pezzetto di carta di pugno del Raffaelli si legge scritto:

« Partii da Vienna il 6 febbrajo e per la via della Pontebba venni a Milano, dove giunsi il 21 febbrajo dopo la mezzanotte del 1819 ».

Cosa andò a fare il Raffaelli a Vienna? La risposta è ovvia: andò ad accompagnare e a collocare nella Chiesa dei Minori Osservanti (della Congregazione italiana) il suo capolavoro. Ed in quella chiesa pur oggi si trova, dal 1835, all'ammirazione degli intelligenti e a gloria dell'immortale genio d'Italia.

I. Gelli.

New-York. — Gli affreschi di Boscoreale.

Dunque, è certo, del tesoro di Boscoreale nulla rimarrà in Italia: già gli splendidi vasi d'argento e gli ori meravigliosi (tra cui le monete, rarissime, di Ottone, Galba e Vitellio) furono comperate dal barone Rotschild e sono, adesso, proprietà del Louvre: già i mobili passarono al Museo di Berlino, dove si considerano e si additano come i più preziosi cimeli del genere conosciuti: e ora, giunge notizia che sette degli affreschi della villa pompeiana di P. Fannio Sinistore li ha acquistati a Parigi il « Metropolitan Museum of Art » di New York. Un telegramma al generale Luigi Palma di Cesnola, direttore del Museo, ne dà l'annuncio ufficiale e comunica che gli affreschi (appena terminato il lungo e delicato lavoro di imballaggio) partiranno per l'America, insieme al signor C. Canessa — uno dei periti incaricati della vendita pubblica — che sopraintenderà al loro collocamento in una delle magnifiche gallerie del nuovo palazzo del Metropolitan. Il prezzo non fu reso pubblico: ma esso non fu inferiore alle quattrocentomila lire.

Gli affreschi (che non hanno superiori per bellezza d'arte e per valore archeologico nè meno al Museo di Napoli) appartengono a due epoche diverse; i più antichi (rappresentanti motivi di severa architettura, imitazione di marmi preziosi, pannelli a grandi figure) datano, probabilmente, dai primi anni dell'era volgare: i secondi, nei quali domina il " rococò " e " l'orrore del vuoto " sono, senza dubbio, posteriori all'anno 120 dopo Cristo. Tutti coloro, che in Italia poterono vederli prima di essere spediti a Parigi, li dichiararono vere e proprie meraviglie: il De Petra, il Cavenaghi, il pricipe Odescalchi, Di Giacomo e specialmente il comm. Bernabei, che ne discorre a lungo nella relazione al Ministro della Pubblica Istruzione, li fecero oggetto di studio, deplorando che l'Italia non abbia potuto o voluto impedirne l'emigrazione all'estero.

Altro notevole acquisto del Museo di New York è quello delle statue della collezione Giustiniani; marmi di scavo, pregevoli per l'arte e l'antichità: una trentina o giù di lì.

L. R.

DAGLI ARCHIVI.

Niccolò da Reggio

Rinverdiamo la memoria di un pittore del sec. XIV che ha lasciato un solo saggio della sua opera artistica in un dipinto dell'antico battistero di Parma.

L'illustratore del detto Battistero, Michele Lopez, parlando delle pitture che ornano i nicchioni del celebre monumento, afferma che « non tutte queste pitture sono » di pennelli Parmensi, stantechè una ne trovammo nel » terzo nicchione col nome di *NICOLAVS DE REIO*; » ed un'altra nell'ultimo, col nome di *Bertolino* da Pia- » cenza » (1). Non sappiamo poi per quali considerazioni Carlo Malaspina, autore di una guida di Parma (2), impugnando le conclusioni del Lopez, sia stato indotto a scrivere che in Niccolò da Reggio e Bertolino da Piacenza si debbano ravvisare due commercianti del secolo XIV, i quali avrebbero commesso a proprie spese le opere, di cui è parola. Ecco come si esprime il Malaspina: « I » creduti nomi dei pittori, che stimò avere scoperti un » nostro concittadino, cioè di un Niccolò da Reggio che » viveva nel secolo XIV e di un Bartolino da Piacenza » che fioriva verso la fine dello stesso secolo, altro non » sono che i nomi di due commercianti che fecero dipin- » gere a proprie spese i nicchioni che serbano i loro » nomi ».

Ove il Malaspina abbia tratto i documenti per la sua affermazione, noi — abbiamo detto — non sappiamo; abbiamo per il contrario buone ragioni per credere che cotesti pretesi documenti in verità non esistano. Sicchè non sarebbero del tutto giustificati i dubbi che al Lopez muovono il Cavalcaselle e il Crowe nella loro *Storia della Pittura in Italia* (3).

Il Lopez continuava così nella sua descrizione: « Quan- » tunque tali pittori sieno affatto sconosciuti, pure dalle » opere loro si mostrano di età e di maniere diverse; » il primo per la durezza della forme, parrebbe della » prima metà del detto secolo; il secondo, per un fare » che al giottesco gli si avvicina, si giudicherebbe del » principio del secolo XV. Infatti Niccola da Reggio » rappresentò il S. Precursore in atto di benedire alla » greca, atteggiamento che non vidi figurato da artisti » latini dopo il secolo XIV; e Bertolino da Piacenza di- » pinse S. Nicola da Tolentino, morto nel 1310, il quale » incominciò ad essere tenuto pubblicamente in venera- » zione sul principio appunto del XV secolo ». Senza entrare in merito negli apprezzamenti stilistici del Lopez, ricordiamo ch'egli affermava essere ignoto del tutto il nome di Niccolò da Reggio in quanto che nessun frutto avevano avuto le ricerche compiute su cotesto pittore dal Dott. Carlo Malmusi nel 1831 negli Archivi estensi. Oltre a ciò aggiungeva il Lopez che ormai il nome di Niccolò da Reggio erasi completamente perduto « in causa di replicati umettamenti fatti al fine di agevolarne la lettura (1) ». E a pag. 231 lo stesso Lopez, riproducendo esattamente la scritta, ch'egli era pervenuto a leggere, cadeva in una inconseguenza scrivendo che l'artista, di cui ci occupiamo, « fu uno dei più antichi pittori di Reggio ».

Se il Lopez, privo del tutto di notizie intorno a Niccolò, non si fosse abbandonato a una tale congettura, egli avrebbe evitato un errore; poichè risulta a noi che Niccolò da Reggio, oriundo forse da Reggio, fu cittadino modenese.

Nei *Memoriali* dell'Archivio Notarile di Modena abbiamo rinvenuto tre atti, che lo riguardano. In uno dell'anno 1373, Nicolaus de Reggio figura quale teste (*Mem.*, 1373, II, n. 215), in un secondo del 1377 egli è ricordato quale *pictor e filius quondam Guidonis* (*Mem.*, 1377, II, 190). Parecchi anni prima, il 4 maggio 1363, *Nicolaus filius quondam Guidonis de Regio pictor civis mutinensis de cinq. S. Bartholamei* confessava di aver ricevuto dalla moglie Cecchina lire modenesi 3 in dote (*Mem.* 1363, II, n. 3). Questa Cecchina, figlia di certo Nane Caprioli, era vedova di Pietrobuono Bonzanini (*Mem.*, 1363, II, n. 39).

Niccolò da Reggio fiorì dunque nella seconda metà del sec. XIV e andrà d'ora innanzi collocato con Barnaba da Modena, con Serafino dei Serafini e con altri pochi tra i pittori modenesi del trecento. Questo devesi dedurre senz'altro dai documenti di recente da noi rinvenuti e resi ora di pubblica ragione.

G. Bertoni - E. P. Vicini.

(1) M. Lopez, *Il Battistero di Parma*. Parma, 1854, pag. 38. — Questo Bartolino va forse identificato con quel Bartolomeo da Piacenza, di cui discorre nelle sue *Notizie dei proff. del disegno in Liguria*, Genova, 1870, I, 215 l'Alizeri, che va pur consultato per Barnaba da Modena e i suoi rapporti con Genova, si cfr. *Rassegna* Agosto, 1903.

(2) C. Malaspina, *Nuova Guida di Parma*. Parma 1859, pag. 23.

(3) *Op. cit.*, Vol. IV, pag. 239, n. 3

(1) *Op cit.* pag. 83.

Corrieri Artistici

SIENA.

Una buona notizia per gli studiosi e per gli amatori d'arte. A Siena si sta preparando, pel venturo aprile, una Esposizione d'arte antica comprendente dipinti, sculture, medaglie, monete, trine, oggetti preziosi ecc. L'esposizione — alla quale è fin d'ora assicurato l'appoggio dei Sovrani, di autorità e dei raccoglitori privati del luogo — avrà certamente un gradissimo successo, staremmo per dire il maggiore che città italiana possa mai avere avuto. Chi conosce la ricchezza eccezionale del patrimonio artistico di Siena può immaginare quale meraviglioso spettacolo offriranno quelle collezioni — che in gran parte accoglieranno oggetti sconosciuti per tutti, appartenenti alle chiese e ai privati — esposta in un'ambiente così suggestivo come il palazzo pubblico. Ecco un'idea veramente geniale e che fa meraviglia non sia venuta prima. Se la Commissione dirigente saprà, com'è certo, fare le cose a dovere, raccogliendo il meglio e scartando inesorabilmente le cianfrusaglie — ciò che non si è quasi mai fatto nelle precedenti Esposizioni analoghe da noi e saprà ordinare le raccolte con criteri moderni e severi mettendosi fin d'ora all'opera di selezione con un metodo prestabilito, farà cosa degna delle grandi e gloriose tradizioni della meravigliosa città.

Terremo informati i lettori della *Rassegna* di ciò che si riferirà a questa mostra. M.

Bibliografia

= **Bode e Ludwig.** — *Sul quadro d'altare della Chiesa di S. Michele di Murano e la Risurrezione di Giambellino nel Museo di Berlino* (1).

La bella *Risurrezione* recentemente emigrata da Bergamo a Berlino è, secondo il Bode e il Ludwig, opera incontestabile di Giovanni Bellini, ossia è la pala d'altare che ornava la Cappella fondata in S. Michele di Murano da Marco Zorzi ad onorevole sepoltura sua e dei suoi. Dopo che il quadro era stato acquistato, gli stessi Bode e Ludwig hanno rintracciato nell'archivio di Venezia i documenti che ne narrano la storia da quando il Sansovino nella sua *Venezia Nobilissima* lo nomina: « *la Russurrellione a olio fu del medesimo Gian Bellino* », a quando il Ridolfi nelle *Meraviglie dell'arte* lo descrive. Che se il Boschini nelle *Miniere della Pittura* (e dopo lui, quelli che il Boschini hanno seguito) attribuisce quel quadro a Gio. Battista Cima da Conegliano, lo stesso Anton Maria Zanetti trova l'attribuzione per lo meno dubbia perchè, aggiunge: « è di maniera tanto finita che riesce alquanto più del solito secca e tagliente ».

Cosa avvenne del quadro quando nel 1810 il chiostro venne tolto di lì? Questo i nostri autori non sanno. La guida di G. A. Boschini del 1818 non ne parla più, e nel 1831 lo stesso Boschini dice di quel quadro e di un altro che sono passati in mano a privati.

La *Resurrezione* secondo il Bode e il Ludwig dev'esser oggi restituita a Giambellino, e tornare alla gloria e alla storia dell'arte appunto nel giorno in cui parte in esilio forse eterno! Non vogliamo qui accusar nessuno nè chi di questo esilio si giovò, nè quelli che se ne gloriano.

Che il quadro sia di Giambellino sembrano effettivamente provarlo i documenti prima, e poi le ragioni d'arte e di stile. Anzi nell'assegnar l'epoca gli uni e le altri coincidono: giacchè il quadro fu collocato nella cappella nel 1478; e per molti argomenti pare ai nostri autori che il quadro sia da assegnarsi appunto a quell'epoca mantegnesca. Che sia di Giambellino s'induce dalla composizione e da l'esecuzione derivante dal Mantegna dall'invenzione del Risorto ritto così nell'aria, che non ha precedente se non in un disegno del *libro dei disegni* di Jacopo Bellini (Parigi) (l'autore quindi è da cercarsi fra gli scolari di Jacopo); dal colorito; dal paesaggio, così singolarmente illuminato, così caratteristico da lasciar indovinare nella lontana città ai piedi del monte, Monselice e da esprimere cogli effetti e i contrasti di luce, la prima ora del giorno; il sentimento dell'ora, e la fedeltà nel rendere il paese, cominciano, secondo i nostri autori, appunto col Giambellino. Che sia opera eseguita intorno al 1477, essi credono anche completandola colle altre Belliniane di quel periodo: per es. il modello che servì per il Cristo risorto è lo stesso della *Pietà* di Brera di pochi anni anteriore: (anche l'intervallo di tempo indicato dalla morbidezza maggiore della figura nel Risorto) e così le cornici dei quadri del Bellini di quest'epoca, (di Pesaro e di S. Giobbe) corrispondono nel profilo e nel disegno a quella, originale, dal quadro di Berlino.

E come se non bastasse i nostri autori la classificano per una delle sue opere più importanti e tale dovettero giudicarla anche gli artisti del suo tempo, se tanta influenza esercitò sull'opera loro e se tanto fu imitata anche dai lontani di luogo e di tempo.

E appunto ciò avrebbe indotto in errore i critici moderni che videro il quadro in casa Roncalli e lo assegnarono a diversissimi pittori.

I signori Crowe e Cavalcaselle lo credettero opera giovanile del Previtali, (i nostri due autori quasi si scusano di contraddire quei due critici insigni dei quali fanno un sincero e caldissimo elogio)! Morelli ed il Frizzoni, di Marco Basailti, i proprietari Roncalli del Cima da Conegliano, e per ultimo il Venturi di Bartolomeo Veneto, e il Venturi (dicono Bode e Ludwig) adduce a sostegno della sua opinione quelle affinità esteriori di fondo, di composizione e di somiglianze che sono pericolosissima guida nelle attribuzioni. Così, secondo loro, il Venturi fu condotto a dare a Bartolomeo Veneto una *Pietà* in S. Pietro d'Orzio (prov. di Bergamo) opera, secondo Ludwig e Bode di un mediocre seguace del Cima. Altra reminiscenza della *Risurrezione* di Giambellino si riscontra che più si accosta al Cima, malgrado la firma (falsa) di Sebastiano del Piombo, che è nella Collezione Layard; e in un *Augusto* e la *Sibilla*, della stessa Collezione, attribuito al Carpaccio. Quanto al disegno dell'Ambrosiana che il Venturi, distolto dallo stesso argomento, giudica uno studio per il quadro di Bergamo, esso non, è secondo L. e B., che una copia antica di quel quadro.

Ed ecco che in queste numerose imitazioni non si deve più cercare che un riflesso del fascino esercitato dalla felice invenzione e dall'opera insigne di Giovanni Bellini e a quel fascino non resistette neppure Tiziano.

Sull'importanza degli argomenti e dello studio dei signori Bode e Ludwig nessuna contestazione. Solo è da notare in esso la scarsa conoscenza di quanto, poco prima, è stato scritto in Italia sull'argomento e che avrebbe pur data loro soddisfazione di trovarsi, nel giudicare, in buona compagnia.

Infatti priva di loro il Cantalamessa nella *Gazzella di Venezia* aveva raccolte quasi tutte le identiche prove per riscontrare che il quadro è di Giambellino e che deriva da S. Michele di Murano. E poi la somiglianza di quel dipinto con altro di Filippo Mazzola era già stata avvertita dal Venturi, e quella del Redentore con un disegno di Jacopo Bellini e con un dipinto di Tiziano, dalla *Rassegna d' Arte*. La quale *Rassegna d'Arte* com'è felice d'aver indicato per prima quei confronti, è felice d'indicare oggi ai signori Bode e Ludwig che anche nel tempio del Santo di Padova si vede una *Risurrezione* di Stefano dall' Arzere, in cui appare evidente la derivazione dal *Risorto* dei Roncalli. E. L.

= **The Burlington Magazine,** Agosto 1903. Il ritratto dell'Imperatrice Isabella di Tiziano — G. Gronau — Il Museo del Prado a Madrid possiede uno splendido ritratto che Tiziano dietro commissione avuta dall'Imperatore Carlo V fece della di lei consorte fra il 1544 e il 1545. Il Ladorino, che non aveva mai visto l'Imperatrice, eseguì l'incarico, servendosi come modello di un altro ritratto d'autore probabilmente fiammingo: questo però si smarrì, ma il Dott. Gronau ne trovò in una collezione privata di Firenze una copia della quale da la riproduzione fotografica nel B. M. Come egli giustamente osserva riesce interessantissimo vedere in qual modo il grande artista seppe trasformare una pittura di scarso valore e di mediocre rilievo in un'opera davvero magnifica.

Mr. F. Mason Perkins in un elaborato articolo su Andrea Vanni, ch'egli non a torto ritiene più noto per la fama che di lui ci pervenne come uomo pubblico e come amico di S. Caterina che per le sue opere, passa in rassegna tutte quelle che gli sembrano presentare i caratteri particolari di quell'artista. Fra questi troviamo la Madonna degli infermi già creduta di P. Lorenzetti in S. Francesco, l'altra ascritta al di lui fratello Ambrogio nello stesso tempio, una Madonna nella cappella dei SS. Chiodi ed un'altra in S. Giovannino della Staffa, un'Annunciazione appartenente al Conte Fabio Chigi, una Beata Vergine col Putto nella raccolta di Mr. B. Berenson (1) e finalmente la soave Annunciazione in S. Pietro Ovile di Siena. Forse alcuni non vorranno ammettere tutte queste attribuzioni sostenute però con buone ragioni e sottile analisi, ma nessuno vorrà negare che Mr. Mason Perkins ha così fornito un prezioso contributo alla storia di quella scuola senese la quale parmi si studi oggi con maggiore amore e maggiore serietà oltr'Alpe che nel nostro Paese. Questo numero del B. M. contiene i documenti a cui si riferì Mr. H. Horne nei suoi articoli su Alessio Baldovinetti. G. C.

= **Bertoni Giuseppe**: *La Biblioteca Estense e la coltura Ferrarese ai tempi del Duca Ercole I.* — Torino, Loescher, 1903.

Indico agli studiosi questo libro, che trattando su vasta scala tutta la energia del rinascimento Ferrarese ai tempi del successore del magnifico Borso, ed indagandone quasi tutti i

(1) Dall'*Annuario delle R. Collezioni prussiane*, 1903 Fasc. II.

(1) A Settignano.

multiformi aspetti, sia dal letterario sia da quello artistico, non può mancare di cattivarsi l'attenzione dei colti in genere, e degli eruditi di ciò che attiene alla nostra letteratura in particolare.

Una diligente ricerca condotta con molta cura dal giovane professore, nell'Archivio e nella Biblioteca Estensi di Modena, costituisce la base su cui si fonda l'opera che velocemente esamino. Si ha dunque a che fare con documenti per la maggior parte inediti, e di gran conto, che permisero all'autore di presentarci un quadro in gran parte nuovo, intorno ad una delle più aristocratiche e gentili corti italiane della fine del quattrocento, e dell'alba del secolo successivo.

Sono documenti di varia natura, molti dei quali concernono la biblioteca privata dei principi d'Este ed il suo sviluppo, altri si riferiscono all'arte gentile della miniatura, altri infine riguardano letterati di grido quali Matteo Maria Boiardo, Sabadino degli Arienti, Ercole Strozzi, il Cosmico, Nicolò da Coreggio, ecc.

Il Bertoni si è proposto di darci un idea adeguata della coltura ferrarese in quella età mirabile la quale tra lotte, congiure e turbamenti politici e morali continui, seppe irradiare tanta luce di civiltà e tanto splendore di arte, di lettere e di scienza per tutta Italia. Ed a questo scopo egli non ha trascurato di studiare i varii aspetti di questa coltura e di esaminarli anche sotto il rignardo delle lettere francesi, che ebbero allora tanta voga presso le Corti principesche, e sotto quello delle lettere greche, latine e volgari.

Chiudono la pubblicazione alcuni inventari della libreria di Corte, che servono a farci maggiormente conoscere lo sviluppo della coltura Estense nei suoi rapporti coll'aumentare della Biblioteca privata di quei principi.

In tutto campeggia la meravigliosa figura di Lodovico Ariosto, che costituisce, come a dire, il prodigioso frutto di quel fervore straordinario di lavoro intellettuale che fece di Ferrara una delle città più gloriose d'Italia in fatto di dottrina e d'arte.

Un indice ben particolareggiato, completa e dà pregio a questo volume, e per esso accoppia alla piacevolezza della lettura per la spigliatezza della quale e rivestita l'altra qualità non meno desiderabile in ogni volume che non sia un romanzo, di riuscire tosto utile alla consultazione di chi l'abbia sotto occhio. Pregio che costa fatica legarlo ad un volume e perciò troppi non curano. A. G. SPINELLI.

= **Josef Strzygowski**, *Byzantinische Denkmäler III* (Vienna, 1903). È questa una pubblicazione di vivo interesse per gli studiosi dell'arte bizantina. Dopo dieci anni da che uscì il secondo volume appare ora il terzo, col quale l'illustre professore si avvicina al compimento della sua promessa di darci uno studio complessivo intorno all'*Arte Bizantina*. Egli raccolse qui oltre a un suo studio sull'*Origine e il trionfo dell'arte bizantina*, le monografie fatte dai professori Ernesto Diez, e Josef Quitt per l'Istituto di Storia dell'arte di Graz, intorno alle *Miniature dei Dioscuridi di Vienna* e ai *Mosaici di S. Vitale* in Ravenna.

Il volume è illustrato da bellissime tavole e dalla più ricca e coscienziosa bibliografia, dove le pubblicazioni fatte intorno all'argomento in questo ultimo decennio sono indicate in ordine non più cronologico, ma secondo l'argomento; il che rende più agevole e sollecita la ricerca di chi si interessa a un dato ciclo dell'arte bizantina.

= *Il Ristauro dei Monumenti antichi*, **C. Buls**. — Il sig. Buls, membro del comitato della Società Nazionale per la protezione dei luoghi (pittorici) e dei monumenti, fondatasi nel Belgio, ha testè pubblicato un opuscolo che dovrebbe essere conosciuto da tutti coloro ai quali stanno a cuore i gloriosi avanzi dei tempi trascorsi. Specialmente istruttivo poi dovrebbe riuscire in un Paese come il nostro dove si ha tanto da mantenere e tanto invece si distruggere o si guasta. Comincia il Buls collo stabilire una grande verità, essere meglio conservare in buono stato i monumenti anzichè ripararli quando i guasti siano divenuti irremediabili. Divide quindi i monumenti in due categorie, i vivi e i morti. Chiama vivi quelli che hanno ancora una destinazione, un ufficio, morti i ruderi che rimangono soltanto a testimoniare le glorie passate. Fra i primi vi sono gli intatti a cui occorre una sola cosa, una cura vigilante che li mantenga quali vennero creati. Ma per quelli che si trovano in condizione da esigere un restauro egli consiglia anzitto una prudenza estrema, uno studio attento e minuto dell'antico, una grande cura di rifare il meno possibile. Si potranno togliere, colle debite cautele, le aggiunte di tempi posteriori fatte a certi edifici, mentre non si dovranno mai modificare, sotto pretesto di renderli omogenei, quei monumenti che non sorsero di getto ma divennero a poco a poco con sovrapposizioni conservanti il carattere delle singole epoche. Poichè non è da dimenticarsi come, per quanto ci studiamo di imitare colla maggiore scrupolosità l' antico, non ci riusciamo che molto limitatamente, e questo per la ragione che noi vediamo e sentiamo l'arte in modo assai diverso dai nostri predecessori. Onde ben spesso, appicicando parti nuove a corpo vecchio, per la mania di completarlo, si forma una creatura ibrida, un insieme poco armonico in cui, se non gli stessi nostri contemporanei, certo i posteri rileveranno le stonature. Ci sono poi, aggiunge l'A., dei monumenti che in nessun modo si possono alterare perchè facenti parte di un tutto bellissimo a cui la minima alterazione recherebbe danno. E cita il campanile di S. Marco senza del quale la magnifica piazza perderebbe il suo carattere supremamente pittorico e che la città di Venezia e l'Italia vuole con giustezza risorga tal quale.

Circa ai monumenti così detti morti, come i templi di Paestum, di Agrigento, di Siracusa, le rovine di Pompei e del Colosseo, fra i romantici che, per feticismo del passato, lascierebbero al tempo di compiere indisturbato l'opera demolitrice, e gli utilitari che sacrificherebbero i ruderi più preziosi alle necessità (spesso fittizie) della vita moderna, il Buls consiglia di conservare quanto più si può, e, senza aggiungere nulla, rimettere a posto ciò che cadde a terra. Infine l'A. nota come, ogni monumento abbisognando per ottenere tutto il suo effetto di un contorno e di uno sfondo speciale, le vie e le piazze in cui esso sorge devono essere diversamente fatte secondochè esso appartiene allo stile gotico, al classico, alla Rinascenza italiana. Piacemi di concludere colle stesse parole del Signor Buls: « I monumenti, le statue, i quadri, i libri, le tradizioni, le leggende, i canti, la musica, la poesia, il teatro, sono degli accumulatori che immaggazinano ciò che l'anima dei popoli concepì di più bello, di migliore, di profondo nel corso dei tempi, e da quelle energie concentrate si sprigiona la scintilla che dà un nuovo slancio alle aspirazioni della nazione ».

Un libro pure molto interessante è « *L' art de bâtir les villes* » dell'architetto Camillo Sitte, il quale cercò d'introdurre un po' di artisticità nelle costruzioni moderne, basandosi sullo studio delle città e degli edifici antichi. Mi permetto di raccomandarlo ai giovani architetti che si ispirano alle meraviglie edilizie come la Piazza del Duomo e la via Dante a Milano, la Piazza Vittorio Emanuele a Firenze, i nuovi quartieri, i nuovi immani palazzi a Roma.... e faccio punto perchè la lista diverrebbe troppo lunga. G. C.

Atene. — La dimora di Ulisse.

Il Prof. Doersifeld, direttore dell'Istituto tecnico di Atene, continua le sue ricerche nell'isola di S. Mauro (antica isola Leuca), per provare che la dimora di Ulisse fu tale isola, e non quella d'Itaca. Gli abitanti di quest'ultima, che per lungo tempo credettero di essere compatrioti dell'eroe dell'*Odissea*, sono poco contenti che si cerchi di toglier loro il principale titolo di gloria.

ERRATA-CORRIGE. — Nel fascicolo precedente, sono incorsi alcuni errori nell'articolo del Prof. Andrea Balletti *Medagliere veneto* che egli ci prega di correggere perchè modificano sostanzialmente il senso di alcune frasi. A pag. 132, linea 4 in luogo di *son vari* si legga *son rari*; alla linea 25 in luogo di *il disotto* si legga *il diritto*; alla linea 29 in luogo di *Vierney* va letto *Viernes* e a pag. 133 linea 8 in luogo di *D. Balletti* andava stampato *A. Balletti*.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BIASSONI BATTISTA *responsabile*.

Venezia. — Per l'affresco del Guariento.

Ora che furono levate tutte le tavole che ricoprivano l'affresco del Guariento nella sala del Maggior Consiglio, e l'incoronazione della B. Vergine dopo più di tre secoli rivide la luce, è anzitutto da rimarcare che, rovinato quell'affresco nell'incendio del 1577, per essere stato ricoperto con la maggiore cura di tavole sollevate dal muro ed incastrata l'una nell'altra, in modo che nessun danno ne risentisse il dipinto, questo è giunto a noi conservato, si può dire, nelle condizioni cui lo ridusse il fatale incendio.

Naturalmente col tempo e colla umidità della parete i colori o sbiadirono affatto o cangiarono le tinte come avvenne nelle aureole degli angeli e santi, nei dischi dorati che alcuni tenevano in mano e scomparve anche quasi del tutto l'iscrizione che taluno volle attribuire a Dante, ma secondo noi deve essere stata fatta per questo affresco, eseguito nel 1365, mentre Dante moriva, com'è noto, nel 1321. L'iscrizione che si legge anche nel quadro di Jacobello del Fiore nella Galleria della Accademia di Belle Arti, è la seguente:

« L'amor che mosse già l'Eterno Padre
Per figlia haver de sua deità trina
Chostei che fu del suo figliol poi madre
De l'universo qui fa la regina ».

Una rarissima stampa del 1566, opera di Bolognino Zalterio, ci mostra con sufficiente esattezza l'affresco del Guariento, che verrà, ne siamo certi, a cura del Ministero staccato dal muro e conservato.

Perchè, secondo noi, sono supremamente interessanti, al di fuori del valore storico dell'affresco, le teste degli angeli nelle quali si osserva una espressione ben distinta d'estasi fra quelli che suonano i vaghi istrumenti e quelli che cantano.

Anche il fondo desta interesse particolare perchè vi si scorgono i restauri di architettura dell'epoca, ma eseguita su due disegni uno centrale ed uno che finge le porte laterali: di qui si potrà meglio verificare quando i resti sieno levati dal sito.

Venezia. — Per il Campanile di S. Marco.

In seguito alle dimissioni di Luca Beltrami da sovraintendente ai lavori per la ricostruzione del Campanile di San Marco, la Giunta municipale diede l'incarico della ricostruzione del Campanile e della loggetta del Sansovino ad una Commissione composta di cinque membri, che sono: il direttore dell'ufficio regionale per i monumenti del Veneto, prof. Moretti, l'architetto della Basilica di S. Marco, prof. Manfredi, l'ingegnere capo del Municipio, l'ingegnere Lavezzari ed un altro ingegnere che verrà proposto dal collegio degli ingegneri del Veneto.

Il direttore dell'ufficio regionale sarà presidente della Commissione.

Di tale deliberazione è giunta ora l'approvazione per parte del ministro della pubblica istruzione.

Firenze. — I ladri dei bassorilievi robbiani.

Tempo fa parlammo dell'arresto di certi Desii, di Campi, notissimi e facoltosi negozianti di calzoleria i quali erano imputati di ricettazione dolosa e di favoreggiamento in grossi furti avvenuti nei paesi della nostra provincia.

Furono sequestrati ai Desii cartelle di rendita rubate alla Banca di Scarperia, colli di cerviona compendio di altri furti, quadri antichi . . . un vero emporio.

Ora la polizia coll'arresto di un noto latitante ha potuto scoprire che i Desii furono gli acquirenti dei bassorilievi robbiani rubati nelle chiese di Calenzano, di Signa, di Campi.

E' già stata ricuperata una Madonna robbiana che i Desii avevano pagata ai ladri 5000 lire.

Si tratta in sostanza della scoperta di una vera e vasta associazione che si dedicava ai furti di opere d'arte.

Marsala. — Tombe cartaginesi scoperte in Sicilia.

Il direttore del Museo nazionale di Palermo, prof. Salinas, avendo incominciati importanti scavi presso Marsala, trovò numerose tombe dell'epoca cartaginese. Questa necropoli è di grandissimo interesse storico e archeologico.

Roma. — Marmo rubato a Villa Carpegna.

I ladri rubarono nella villa Carpegna, a Roma, una statua di marmo di grande valore artistico rappresentante Cupido.

Valle del Sarno. — Importanti palafitte preistoriche scoperte nella Campania.

In Valle del Sarno si è scoperta una palafitta estesa per oltre 10 ettari formata con rami di quercia.

In essa si sono rinvenuti importanti frammenti di vasellame indigeno e greco. Si scopersero anche due necropoli.

Queste scoperte si giudicano molto importanti. Pare che i più antichi abitatori di quella regione meridionale della Campania vivessero sopra palafitte in una regione paludosa fino all'ottavo secolo avanti Cristo.

Sembra accertato che le nuove scoperte modificheranno sostanzialmente le teorie vigenti su questo genere di costruzione e sulle origini dei popoli italici.

Castel S. Giovanni.

D'un Sebastiano Novelli, lodato pittore di un'ancona di S. Sisto di Piacenza, della prima metà del XVI secolo, tacquero il Vasari, il Lanzi, il Burckhardt, e perfino l'Ambiveri nel suo libro sugli « Artisti piacentini ». Solo lo Scarabelli nel 1841 descriveva quel quadro dicendolo di assai vivo colorito, di corretto disegno e con prospettive e figure verissime, e più recentemente l'operoso Basilio Magni di Roma, che ebbe sott'occhi il dipinto, firmato colla singolar scritta « *Novellis haud ignotus* », lo menziona come una buona pittura di maniera quattrocentesca e dichiara solo di non aver veduto altra opera di mano dell'eguale artista.

Ora avvertesi per norma degli studiosi, che una grandiosa pala di questo pittore del 1540 di squisita fattura e d'importanza eccezionale con superba cornice dorata del tempo e le dimensioni di ben 3 metri di larghezza per un'altezza di metri 4, si ravvisa tuttodì nella sagrestia della chiesa di Castel San Giovanni a 29 chilometri da Piacenza.

Appare foggiata a guisa di trittico, avente nel compartimento centrale la Vergine in gloria, che si tentò invano di asportare ai tempi della Cisalpina segando la tavola, ed è verso di essa che si protendono, dalle finte arcate laterali i due padri della chiesa San Gerolamo a sinistra e Sant'Ambrogio a destra, mentre vedonsi rispettivamente nei compartimenti laterali S. Agostino e Sant'Anselmo, quest'ultimo in luogo di San Gregorio Magno.

In altri medaglioni circolari stanno effigiati i quattro evangelisti, profeti e sibille e il dipinto, oltrecchè per le sue peregrine doti pittoriche, quali erano in fiore nei primi decennii del secolo d'oro delle arti e più particolarmente nella scuola bolognese del Francia, risulta altresì commendevole oltremodo anche sotto il rispetto iconografico per le molte iscrizioni che offre in vista.

Ciò che può dare idea da ultimo dell'impressione che desta questo imponente e complesso lavoro di primo ordine, si è la scritta che manifestamente, più che non dal pittore stesso, fu posta dai canonici e dagli ordinatori del dipinto, e quale una ventina d'anni dopo veniva imitata in Milano per la statua di S. Bartolomeo di Marco d'Agrate, che cioè non era la mano che lo dipingeva quella di Apelle di Colofone, ma sibbene di Sebastiano dal cognome Novelli, nei termini seguenti:

HAEC NON APELLIS
COL. SED SEBASTIANI
COGNOM.º NOVELLI
MANVS. MDXL

Per gli amatori d'arte, notinsi inoltre in questa stessa chiesa, un polittico dorato e dipinto dei Fratelli De Luppi di Lodi, della fine del XV secolo; una crocifissione colle statue in plastica, simile all'altra che vedesi nella Cappella Piccolomini di Monte Oliveto in Napoli, del 1550, evidentemente dello stesso celebre stuccatore e plasticatore Guido Mazzoni, piacentino; e infine una bella vasca battesimale, scolpita nel 1550, colle forme tuttora del Rinascimento e ricca di festoni e delfini di vago disegno, da due fratelli Barnaba e Battista De Casella, di Carona in Val di Lugano, artisti fin qui ignorati e che vengono ad aggiungersi alla lunga serie dei lapicidi campionesi. D. S.

Ditta FRANCESCO AIROLDI

Deposito e Vendita: **Via Armorari, 5**
Stabilimento e Studio: **Corso Buenos Ayres** (*già Loreto*) *N. 59.*

Mobili artistici in stile e fantasia: Cornici d'ogni genere (specialità per pittori)

Specchiere, Oggetti diversi d'ornamento di Chiesa, Appartamenti, Teatri, ecc.

ESPORTAZIONE

Assortimento
Ricchissimo
di Caratteri
e Fregi
Ultima Novità.

P. Albé & Figlio

Premiata Fonderia Tipografica

Milano
Corso Vigentina N. 50-52

Stabilimento Artistico per le riproduzioni fotomeccaniche.

Impresa di Vendite

A. GENOLINI

6, Via Giulini - MILANO - Via Giulini, 6

VENDITE AL PUBBLICO INCANTO
di Collezioni d'Arte Antica e Moderna
Mobilio di Appartamenti

Esposizione permanente e Vendita all'amichevole
di Antichità e Belle Arti, Monete e Medaglie, Bronzi, Armi, Quadri, Mobili, Arazzi e Stoffe, Vetri Maioliche, Marmi, ecc., ecc.

Le sale dell'Impresa Vendite sono aperte al pubblico tutti i giorni dalle ore 9 alle 17.

KOH-I-NOOR

Matite nere finissime in 16 graduazioni
per Artisti, Ingegneri ed Architetti

Specialità delle premiate Fabbriche di **L. & C. HARDTMUTH**
(Vendonsi nelle principali Cartolerie del Regno)
Esposizione Universale Parigi 1900 GRAND PRIX la più alta onorificenza

BUDWEIS-VIENNA

MICHAEL HUBER — FABBRICA COLORI PER ARTI GRAFICHE — MILANO — DIRETT. **A. BAELZ.**

La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa MICHAEL HUBER

Anno III. - N. 11 Milano: Novembre 1903

RASSEGNA D'ARTE

Commissione Direttiva:

Solone Ambrosoli — Guido Cagnola — Francesco Malaguzzi
Corrado Ricci — G. B. Vittadini

Sommario:

Corrado Ricci: Altri due dipinti di Iacopo Bellini *(con sei incisioni)*. — Amy A. Bernardy: Figure e colori negli «Acta sincera Martyrum». — Guido Cagnola: Un' Opera inedita della Scuola di Murano *(con quattro incisioni)*. — O. Scalvanti: Di alcuni Monumenti d'Arte nell'Umbria *(con undici incisioni)*. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:
nel Regno 10 *Lire*
per l'Estero Lire 11.

Direzione e Redazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

Editori MENOTTI BASSANI e C. - Milano
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

Cronaca.

Roma. — Pel Museo di Napoli.

Nello scorso gennaio fu nominata una commissione composta di un ingegnere e di un architetto per riferire sui provvedimenti da adottarsi nel nostro Museo.

Ora la relazione è stata pubblicata nel *Bollettino del Collegio degli ingegneri ed architetti*, e consta di cinque parti.

I due componenti la commissione sono l'ingegnere Zuccalà e l'architetto Farinelli.

L'importante lavoro si divide in cinque parti: 1º Della statica dell'edifizio in generale ed in particolare, rispetto ai nuovi lavori eseguiti. 2º Dell'architettura dell'edifizio e delle modificazioni apportate nella pianta. 3º Dell'ordinamento delle collezioni secondo i bisogni dell'arte. 4º Dell'ordinamento delle collezioni secondo i bisogni dell'archeologia. 5º Della questione economica.

Il relatore, ingegnere Zuccalà, con molta chiarezza, esamina partitamente le sale e lo stato in cui si trovano, discorre delle nuove opere eseguite e del modo come dovrebbero ordinarsi le collezioni, secondo i dettami dell'arte.

A riguardo della famosa collezione di bronzi, la commissione osserva come l'armonia delle sale sia sparita, le pareti siano state ricoperte con stoffe di colore indefinibile, in cui predomina il verde, e quindi di assai sgradevole sensazione per poter discernere i bronzi verdi sopra un fondo verdastro! E' manifesto l'errore e la mancanza di gusto.

Per quanto riguarda la questione economica, la Commissione nota che l'attuale ordinamento riesce dannoso all'Istituto del Museo.

L'origine del danno — secondo la commissione ispettrice — è in tre cause principalissime: la prima pei lavori, che dovevano farsi e non si son fatti, la seconda, per i lavori che si sono fatti e non dovevano farsi, la terza per il modo come è proceduto l'ordinamento.

E la relazione conchiude rivolgendosi al presidente ed ai consiglieri del Collegio degli ingegneri ed architetti:

« Noi vi proponiamo che il Collegio muova una nobile agitazione in tutte le classi sociali, per invocare un'inchiesta, che assodi ogni responsabilità e suggerisca il modo migliore perchè il nostro glorioso Museo ritorni con sani concetti moderni di riordinamento all'antica grandezza ».

Roma. — Le nuove scoperte nell'« Ara Pacis Augustae ».

Gli scavi per l'esplorazione dell'*Ara Pacis Augustae*, in via in Lucina, proseguono con grande sollecitudine. Gli operai lavorano anche in domenica.

Le ricerche non potevano essere coronate da migliore successo. Infatti, ristretto il campo delle esplorazioni con una linea di saggi pratici nei fondi del palazzo Fiano, ora Almagià, si è riconosciuta la necessità di portare gli scavi sulla via in Lucina, presso l'angolo del vecchio palazzo Ottoboni. Praticata quivi una trincea in direzione della via medesima, alla profondità di circa sei metri, si sono scoperti molti frammenti grandi e piccoli, tutti ammassati come in una rovina.

Si distinguono con precisione i frammenti che appartenero all'ordine inferiore del recinto e più specialmente alla fronte, tutti ornati di ricco fogliame, nei cui steli posano i cigni simbolici. Inoltre si distinguono gli ornamenti a candeliere dei pilastri, i pezzi sagomati della base e alcuni altri della porta. Si è trovata la parte superiore d'una testa ad alto rilievo coronata di alloro, appartenente alla scena della processione che adorna i fregi superiori del recinto. I frammenti posavano sopra una platea lastricata di marmo, ed erano addossati ad un rialzo a gradini ed a strati di grandi blocchi di tufo.

Non è quindi improbabile che questo rialzo, ora spogliato del suo rivestimento marmoreo, rappresenti lo spazio ove si innalzava l'*Ara* col suo imponente recinto e che la platea di marmo bene conservata, ma più bassa di livello, rappresenti l'area intorno al monumento.

Si sono ricuperati circa venti grandi blocchi della decorazione a fogliami, sette teste, tra cui un notevole frammento comprendente un personaggio velato preceduto da quattro littori, e numerosi particolari del recinto marmoreo dell'*Ara*. Lo studio del Petersen, che rivelò un monumento ignoto prima che si pensasse a fare gli scavi, viene modificato in parecchie parti: 1.) ogni lato ha la lunghezza di 11 metri e più, e non di 10; 2.) vi sono due porte invece di una, della lunghezza di m. 3,40 ciascuna; 3.) la disposizione quindi del fregio superiore figurante la processione e dei pilastri viene a modificarsi, specie nel lato anteriore e posteriore, cioè quello che guarda la via Flaminia (Corso Umberto I) e quello che è contenuto entro il palazzo Ottobuoni; 4.) alla porta posteriore si accedeva per una scaletta e un muretto recingeva questo lato; 5.) non vi fu probabilmente una statua della Pace, ma una sola ara posta sopra una piramide a gradini; 6.) non vi è traccia di un colonnato intorno.

L'insigne monumento fu evidentemente oggetto di cure e di miglioramenti per opera dei Cesari successori di Augusto.

Si ha fiducia che tra breve tutti gli elementi architettonici — meno forse il cornicione e le antefisse che furono adoperati nel medio evo in qualche costruzione vicina — saranno ricuperati e si potrà ricostruire il capolavoro dell'arte augustea. Senonchè una gran parte del recinto marmoreo è sparso, come ognuno sa, per l'Europa. Otto pezzi si trovano alla Galleria degli Uffici a Firenze, uno è al Vaticano, due al Museo delle Terme Diocleziane, sette a Villa Medici, uno al Louvre a Parigi, due frammenti infine si trovano dispersi a Vienna e a Londra.

Firenze accondiscenderà volentieri all'opera di ricostruzione, e con una leggina avremo raccolto più dei tre quinti dell'edifizio. Rimane il resto proprietà della Francia e del Vaticano. Non sappiamo se trattative si siano aperte in proposito, ma sarebbe indubbiamente accolto con grande gioia l'annunzio che il nuovo Pontefice Pio X e la Repubblica Francese contribuiscono con la concessione dei frammenti da loro posseduti alla resurrezione del nobilissimo monumento, in cui l'idea significata, la Pace, e il simbolo scolpito dall'Arte raggiungono altezze insuperate.

Venezia. — « La Gloria del Paradiso ».

Alla presenza del prof. Cantalamessa, del comm. Nicolò Barozzi, facenti parte della Commissione di pittura incaricata dall'architetto Rupolo e dall'ing. Ongaro (gli altri membri della Commissione sono ammalati o assenti), dalla parete soprastante il trono nella sala del Maggior Consiglio in palazzo Ducale, fu distaccato il gran quadro la *Gloria del Paradiso* del Tintoretto.

Il distacco fu eseguito con meccanismo speciale senza inconvenienti.

Ora per opera del prof. Zennaro si procederà alla rifonderatura del quadro; quindi al restauro della parete dopo, che saranno stati tolti gli affreschi del Guarieno.

Venezia. — Un sotterraneo nel Palazzo dei Dogi.

Nel palazzo ducale di Venezia l'architetto Ruppolo fece una importante scoperta. Sorvegliando i lavori di restauro nella cucina dei dogi, scoprì un sotterraneo lungo 15 metri in direzione della basilica. Si crede che rimonti al doge Candiano IV, trucidato dal popolo nel 976 e trovato dentro un sotterraneo, poi ostruito. Si continueranno le ricerche.

Bari. — Per la Cripta di S. Nicola.

A suo tempo gli studiosi si sono occupati delle non troppo buone condizioni statiche della reale basilica di S. Nicola. Circa un anno e mezzo fa si manifestarono alcune forti lesioni nell'abside e poi caddero dalla conca di questa pezzi di muratura che sono stati alla meglio rifatti. La causa di questi perturbamenti, secondo i tecnici, deriva dall'enorme carico del Mausoleo della Regina Bona addossato all'abside. Una parte delle ornamentazioni marmoree si vede tutta distaccata e anche la cripta ne ha sofferto; le quattro colonne attorno all'altare di S. Nicola ne hanno lesionati i capitelli. Il direttore dell'ufficio regionale di Napoli, comm. Avena, il comm. Pizzorni, regio delegato nelle basiliche palatine di Puglia, l'architetto Bernich ed altri funzionari visitarono minutamente la cripta dove sono le lesioni le qual pare che non accennino a progredire; pur tuttavia si è deciso di provvedervi prima che avvenga qualche catastrofe. Intanto i baresi aspettano che si iniziino i lavori di restauro.

"APOLLON" in 15 gradazioni
Matite nere finissime per Artisti, Ingegneri ed Architetti * * * * * * * *
In vendita presso le principali Cartolerie.
Chiedere sempre la Marca di fabbrica (2 martelli incrociati)
JOHANN FABER - Norimberga.
Premiato in tutte le Esposizioni.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO III. MILANO - Novembre 1903. N. 11.

Altri due dipinti
di Iacopo Bellini

La fama di Iacopo Bellini va quotidianamente risorgendo e oramai tutti, o quasi, gli storici dell'arte sono d'accordo nel riconoscerlo pel vero fondatore della scuola veneziana, o, meglio, per l'artista che, dall'insegnamento di Gentile da Fabriano e dall'esempio del Pisanello, seppe trarre gli elementi consoni allo spirito veneziano e svolgerli e ampliarli e accrescerli d'altre forme e d'altri soggetti dovuti alla sua osservazione e alla sua *passione*.

In antico la sua fama era stata grande tra i pittori e il suo nome celebrato e cantato dai poeti, ma poi, col perire lento di quasi tutti i principali suoi lavori, anche il *mondan rumore* a suo riguardo si era a poco a poco affievolito e quasi spento. Scomparse sono infatti le pitture da lui eseguite nel duomo di Verona, a Ferrara, a Padova (dove diede la propria figlia in isposa al Mantegna) a Venezia nella Scuola di S. Giovanni Evangelista, in quella di S. Marco, ecc., e scomparse parecchie altre pitture mobili, ossia *da cavalletto*.

Lo studio dei suoi mirabili disegni che si conservano nel Louvre e nel British Museum illuminò di nuovo la personalità artistica del grande maestro. Ma di lui *pittore* s'è avuta sinora una grande scarsezza di lavori. Il Molmenti, nell'ultimo suo chiaro e sintetico libro su la *Pittura Veneziana* (Firenze, Alinari ed., 1903) ne raccoglie l'esiguissimo elenco: un *Crocifisso*, grande al vero, dipinto a tempera sovra tela con l'epigrafe *opus Iacobi Bellini*, nel Museo di Verona; una tavola con la Madonna e il Putto a Lovere; una Madonna col Bambino nella R. Galleria di Venezia. Ecco tutto.

***

Alla *Rassegna d'Arte* toccò già la fortuna di riprodurre per prima la *Madonna* di Lovere. Ora ha quella singolare di riprodurre due altri quadri dello stesso Iacopo Bellini, l'uno scoperto e posseduto da J. P. Richter, l'altro conservato nella Galleria del Louvre dove si vede esposto, col num. 1279, sotto il nome di Gentile da Fabriano.

Consiste il primo nella parte centrale d'un trittico o di un polittico. La Madonna, col manto turchino a densi fiorami dorati, segnati già con la ricca eleganza che più tardi troveremo nel Crivelli, siede sul trono e regge con ambo le mani il putto che le sta ritto sulle ginocchia, del pari vestito d'una tunica rossa fiorata d'oro. La Madre reclina su di lui il volto delicato, mentre egli tende la destra a un cardellino posato sopra un fianco del trono e legato, per un filo, alla sua manina sinistra. Il trono a chiaroscuro, con cornici color di rosa, stacca da un fondo turchino.

Chi ha conoscenza delle due tavole di Venezia e di Lovere non può dubitare intorno all'autore di questa. Lo stesso colorito alabastrino un po' rilevato di toni freddi intorno alle labbra, alle narici e alle ciglia; gli stessi occhi appena socchiusi, stretti e lunghi, come un po' sonnolenti, s'avvertono nella Madonna. Nel putto invece sono sempre simili i capelli a riccioli minutamente striati, di toni più grigi che biondi, tanto nella tinta di fondo che nelle luci. Così il tipo e il sentimento della Madonna sono gli stessi, e sono gli stessi certi motivi, per così dire, di decorazione. Si confrontino le aureole della Madonna e del

(Fot. Anderson).

IACOPO BELLINI - *Crocifisso* (Museo di Verona).

(*Fot. Giraudon*)

Iacopo Bellini - *Madonna* (disegno nel Museo del Louvre).

putto del quadro del Richter con quelle della Madonna di Lovere e di Venezia. Nell'aureola del quadro del Richter ricorre intorno un motto per Maria a lettere scritte nella stessa disposizione e con lo stesso carattere di quelle della tavola di Lovere. Le roselline, che dividono parola da parola, sono identiche alle roselline che si vedono nell'aureola della Madonna di Venezia. Anche il fondo centrale dell'aureola, con solchi di conchiglia, appare simile nei dipinti di Lovere e del Richter. L'aureola del putto, in tutti i quadri di Iacopo, mostra uno stesso scompartimento a croce greca.

Ma un'altro carattere da notare si è la forma angolosa delle pieghe che fa il manto, ricadendo dal capo in due riprese, forma timidamente accennata da Gentile da Fabriano, e dal suo discepolo demarcata con gusto.

***

Sulla scorta di tali elementi passiamo al riconoscimento del secondo dipinto di ben maggiore importanza, non avvertito sinora, come di Iacopo Bellini, da nessuno, quantunque esposto in uno dei più frequentati musei del mondo.

Però che sia stato attribuito lungamente a Gentile da Fabriano, si comprende. Anche in quel quadro, come in tutti gli altri di Iacopo, l'influenza del maestro è chiara. Certe forme, anzi, s'accostano, senz'altro, alla preziosa scuola dell'alta Marca che si svolse precipuamente fra Urbino, Gubbio, Fabriano e San Severino e che ebbe il suo più bel rappresentante in Gentile. Ma se nella tavoletta del Louvre l'influsso di Gentile è palese, è pur palese che vi mancano altri suoi caratteri e che vi sono, all'incontro, facoltà nuove. E che non fosse di Gentile da Fabriano vide benissimo Adolfo Venturi, il quale nel volume fin'ora da lui pubblicato delle vite vasariane (Firenze, 1896, pag. 25) notò: « Parigi. Museo del Louvre. N. 1279. La Vergine col Bambino e un adoratore. Tav. a. 0,59, l. 0,41. — La Vergine e il Bambino, che benedice Pandolfo Malatesta, signore di Rimini, inginocchiato a destra (?); ai piedi della Vergine è accasciato un cervo, un altro va verso la boscaglia; nel fondo si ergono castelli fortificati e montagne dorate. Intorno alla testa della Vergine un nimbo d'oro con quest'iscrizione: AVE . MATER . REGINA . MUNDI. Fu acquistata per 16000 franchi nel 1873 alla vendita Lamoignon. Nei cataloghi del Tauzia (1878) e del Lafenestre (1893) il quadro è dato per Gentile da Fabriano, e come tale è indicato da Crowe e Cavalcaselle (*Geschichte*, IV, 118) che lo dicono già esistente nella collezione di O. Mundler. A noi non sembra di Gentile, anzi per molte particolarità come le montagne coniche dorate del fondo simili a quelle di Bono nella Galleria nazionale di Londra; per gli abeti con le foglie lumeggiate d'oro, circondanti il prato ove sta la Vergine, e disposti come nella « Visione » del Pisanello in quella stessa galleria; e infine per certo naturalismo più proprio alla scuola del Pisanello, noi l'ascriviamo a questa scuola ».

Così la critica si era messa sulla buona strada, appunto perchè era evidente che il pittore della tavoletta del Louvre lavorò sull'esempio, oltre che di Gentile, anche del Pisanello. Ma le parole del Venturi rimasero senza effetto. Del quadro si parlò sempre come d'opera sicura di Gentile, dal Lafenestre, dal Richtenberger, nell'edizione italiana della storia pittorica dei signori Crowe e Cavalcaselle, nelle ristampe del catalogo del Louvre, ecc.

***

La conoscenza « pittorica » di Iacopo Bellini è cosa recente, e a noi l'esame de' suoi pochi dipinti è stato consentito per vera fortuna e con singolare agio frequentando in Milano quel piacevole luogo di studio e di discussione, quella scuola, saremmo per dire, che è l'*atelier* di Luigi Cavenaghi, pel quale passano infinite opere d'arte di lontani privati e di lon-

(*Fot. Ferrario*)

Iacopo Bellini - *Madonna col Figlio* (presso il dott. J. P. Richter a Londra).

tane gallerie. Egli ha lungamente avuto presso di sè la tavoletta di Venezia e quella di Lovere. Ora ha quella del Richter. Così i caratteri *sentimentali* e tecnici del maestro ci sono rimasti impressi, non di sfuggita, ma in seguito ad una comoda « convivenza ».

Molte volte, di recente, al Louvre tornammo d'innanzi al prezioso quadretto. Esso ci parlava di Gentile, ci ricordava in qualche frase Lorenzo *vecchio* da Sanseverino, ci susurrava motti del Pisanello; ma da ultimo, forse alla ventesima visita, udimmo forte la voce di Iacopo Bellini.

Ecco le sue carni di colorito lieve alzate da chiari lividi, freddi; ecco nella Madonna lo stesso tipo, gli stessi occhi, e l'aureola con le parole d'adorazione egualmente disposte e scritte con lo stesso carattere; ecco le stesse pieghe angolose intorno al capo, lo stesso manto verde cupo a punti d'oro, (la maggiore o minore frequenza dei quali serve a disegnare le pieghe), in tutto e per tutto uguale ai manti dei quadri di Lovere e di Venezia; ecco nel bordo del manto, dalla fodera rossastra, gli stessi ricami a geroglifici, alternati a identici quadrilobi come nella Madonna di Lovere; ecco nel Bambino la stessa trattazione di capelli e l'aureola, di scorcio, *crociata*. E la destra di lei che regge il putto è uguale a quella della Madonna di Lovere, mentre l'atteggiamento della sua testa e del collo si riveggono senza variante nella Madonna del Richter.

(*Fot. Giraudon*)

Iacopo Bellini — *Vergine col Putto adorato da Sigismondo Pandolfo Malatesta* (nel Museo del Louvre).

***

Ma il quadretto del Louvre è ben altrimenti prezioso degli altri, pel paesaggio e pel ritratto, il primo paesaggio e il primo ritratto *in pittura* che sino ad ora abbiamo di Iacopo Bellini (1). Il ritratto di Sigismondo Pandolfo Malatesta nel suo ricco abito verde a fiorami d'oro (la sola nota vivace del quadro) crea un bellissimo contrasto col paese, dal cielo albeggiante sui monti, d'intonazione bassa, quasi cupa. La testa di perfetto profilo muove forse da una medaglia di Matteo Pasti, ma non è una riproduzione umile e pallida. L'espressione è piena; espressione intensa e severa di condottiere che chiede alla Vergine, non assentimento di pace e di dolcezza, ma la forza di poter abbattere un nemico, se pure non La ringrazia d'averlo già abbattuto. Anche le mani, giunte e alzate un po' verso la spalla destra, mettono una certa novità in quel prodigioso, quantunque minuscolo ritratto.

E il paese corrisponde appunto ai fondi di molti dei disegni di Iacopo, di quei mirabili disegni che si conservano nel Louvre e nel British Museum: serie di monti conici coronati e fiancheggiati da città e da castelli irti di torri e cinti di lunghe cortine, boscaglie sparse d'animali che indugiano sotto alberelli dalle foglie minute e cavalieri arditamente in corsa. Il disegno, il colore, il *senso* di Iacopo Bellini sono per noi così palesi in questo dipinto che invidiamo al Louvre la fortuna di possedere gemma tanto rara, la quale diverrà precipua scorta per altre scoperte necessarie a integrare il carattere pittorico di quel caposcuola.

(1) L'Heiss ne' suoi *Medailleurs de la Renaissance* (Parigi, 1885) pubblica una pessima incisione di questo dipinto che assegna, secondo il solito, a Gentile da Fabriano.

E poichè siamo a parlare di lui e del suo quadro compiremo la citazione del brano del Venturi: « Si aggiunga che nel Louvre stesso nelle sale dei disegni, al n. 2029, sta un foglio rappresentante la Vergine, attribuito a Leonardo da Vinci, mentre la testa della Madonna è senza dubbio del Pisano, ed è il tipo a cui si ispirò l'autore del quadretto (il foglio, dal collo in giù della Vergine, è disegnato a nuovo) ». Anche in questo la critica era sulla buona strada, ma a noi pare evidente, per tutte le cose esposte più su (sul tipo della Vergine, sulla forma de' suoi occhi e delle pieghe del manto intorno al capo) e per l'assoluta somiglianza con le teste delle Madonne di Iacopo, che a costui, piuttosto che al Pisano, debba assegnarsi il disegno. Esso infatti ha la dolcezza indefinita degli altri disegni, a matita, del vecchio Bellini, non per anco ripassati a penna, che si veggono nel British Museum e non l'incisiva determinatezza di quelli del Pisanello.

CORRADO RICCI.

(*Fot. Ferrario*).

IACOPO BELLINI — *Madonna col Bambino* (Galleria di Lovere)

(*Fot. Anderson*)

IACOPO BELLINI — *Madonna col Bambino* (RR. Gallerie di Venezia).

Figure e colori negli "Acta sincera Martyrum"

Nel grosso e pesante volume che il molto reverendo padre Ruinart licenziava al pubblico pe' tipi Tumermaniani di Verona nel 1731 — e lo troverete, in tutte le biblioteche, meritamente polveroso — sta il comento letterario più ovvio od omogeneo alla immagine grafica offertaci dall'arte delle catacombe. Che molte immagini di bellezza formale ed esterna delle cose fossero respinte di proposito dall'ignoto o dagli ignoti che primi stesero in atti gli esempi eroici della primitiva virtù cristiana, credo; eroico non credo che fosse il sacrificio, *faute de mieux savoir*. Era gente, quella, che veramente aveva orecchi per non sentire e occhi per non vedere la gloria e la gioia del mondo esterno. E perciò il loro concetto di bellezza, invece di raggiare serenamente sul mondo sotto la luce del divino sole (« magni Dei Solis » dicono le parole del magistrato romano nella passione dei SS. Quattro Coronati), trema, piccola lampada mal nutrita, nascostamente nel cuore degli eletti, e si manifesta solo ai prescelti, agli atleti, agli unti dal Signore. Qua e là balena di un raggio fuggitivo l'immagine della vita che fu, ma attenuata, calpestata, oppressa, vano fantasma di cose che non significano più. Degli attributi di bellezza di cui si compiaceva l'anima classica adornare i suoi Dei, resta al Dio nuovo solamente il più vago, il più astratto, il più immateriale: la luce. E' un curioso pellegrinaggio, quello che si può fare, per la bellezza, attraverso le pagine ponderose degli *Acta Martyrum*. E parlo degli *Acta Sincera*, di quelli ortodossi, diciamo così, in cui la rigida nudità della narrazione non tollera atteggiamenti estetici. Negli altri, qualche ornamento c'è, ogni tanto, simile a quei pezzi di scultura romana che si ritrovano ogni tanto

confiscati a beneficio della nuova fede dagli zelanti cristiani del quinto secolo, al Foro.

Resta intanto la luce, anche per i credenti nella fede di Cristo, l'attributo, il simbolo, il suggello della divina bellezza. Quindi tra fulgori di luci candide appare a S. Mariano un giovane « in tantum candida luce, ut oculi in eam constanter intendere non possent . . . » forse lo stesso che di mezza notte si manifesta nella prigione dei Santi Pietro e Andrea, illuminandola tutta di luce bianca. Il bianco è il colore simbolico della fede e della gloria, e la visione di S. Montano è tutta un trionfo di candore, e la purissima legione dei martiri cantata da Prudenzio per il niveo aspetto prende il nome di *massa candida*, « candida ob causae fulgorem », dice la chiosa etimologica di S. Cipriano, che non è se non una parafrasi delle parole del poeta: « Corpora candor habet, candor velut ad superna mentes ». Ineffabile poi, dicono i testi, era la gloria di luce che circonfondeva S. Ignazio, quando apparve ai compagni « quem admodum ex labore multo venientem et adstantem Domino in multa confidentia ».

Tutta questa profusione di luce soffoca quasi sempre nei suoi bagliori ogni senso dell'ambiente e del paesaggio; onde fra tanta indeterminatezza di visioni luminose acquistano particolare interesse quelle poche che hanno un colorito di realtà umana. Negli atti di S. Policarpo appare, velante il corpo del martire « quansi molli amplexu, curvus . . . arcus in aliquantam latitudinem cornua utraque flectando » mentre dal sacro corpo « pulcro conflato colori » salgono odori d'incenso e di mirra. Notevole anche negli atti dei SS. Iacopo e Mariano, l'elegantissimo paesaggio per cui vanno peregrinando i santi: « noi facevamo viaggio — essi narrano — per un luogo pratis amoenum ridiantum uemorum laeta fronde vestitum, opacum enspressis consurgentibus in excelsum, et pinnis pulsantibus caelum ». Una fonte ricca d'acque chiare rallegra e adorna il paesaggio: non forse Monte Mario di Roma, come lo videro i nostri poeti nella gloria del tramonto?

Innanzi alla femminil fantasia di S. Perpetua compaiono visioni varie di luoghi tenebrosi e di acque dal margine rilevato, e di luci improvvise, emergente tra esse la bella figura del fratel suo Dinocrate. E vide anch'ella la fiala simbolica che disseta le fauci degli atleti di Cristo nelle visioni di S. Montano e di S. Iacopo, e che si ritrova così spesso nelle immagini grafiche dell'arte; e vide in visione indosso al diacono Pomponio, la veste candida tradizionale. E anche a lei, come a S. Montano si manifesta di mirabile grandezza un'apparizione soprannaturale, tale che eccedeva il fastigio dell'anfiteatro. (E' necessario ricordare qui le visioni omeriche, l'ombra di Creusa, i Dioscuri, lo spettro di Curzio, di Rufo, di Claudio, di Giuliano, e le statue degli Dei ellenici?). La grandezza delle persone è quasi il segno visibile della natura sopra-umana. Cristo appare *grande* a S. Damaso; e *grande* lo immagina il quarto libro d'Esdra, e tale pure lo vede il presbitero di cui S. Cipriano narra la morte. Anche per S. Iacopo e S. Mariano il Signore è un adolescente la cui testa si perde nelle altezze del firmamento; e di simili testimonianze son pieni i testi non meno che i monumenti dell'arte, in cui la mano di Dio appare gigantesca tra le nuvole, e la statura del Cristo nelle absidi fiammeggianti di mosaico dominano le figure circostanti. Gli atti di S. Perpetua, che nell'amore dei dettagli e nello spirito dell'analisi minuta sembrano indiscutibilmente femminili, dopo un paesaggio che è « quasi viridarium » pieno di alberi di rose, grandi come cipressi, e di ogni genere di fiori, si soffermano a descriverci minutamente l'apparizione di una figura vestita di porpora e adorna d'oro « ferens virga quasi lanista, et ramum viridem in quo erant mala aurea ». Classico, quasi. E classico, quasi, anche il decoroso atteggiamento da Ifigenia in cui ci vien descritta la santa al momento del supplizio. Classico anche il miracolo per cui, come Ulisse nella epopea antica, il martire Pionio appare ai fedeli cresciuto di statura, armonioso di membra, ringiovanito, avendo « meliores crines » e « barbam florentem ».

Assolutamente georgico il paradiso cristiano, quale appariva a S. Dorotea, a S. Teofilo, a S. Felice, pieno di pastorale dolcezza, inondato di luce, fiorito di rose, ricco di pasture ombrate d'alberi fruttiferi, ove tra i fiori pascono gli agnelli. Ma, se pure queste immagini possono per un momento richiamar l'eresia del vescovo egiziano Nepote che avea pensato un regno di Cristo « corporalibus deliciis refertum » la letizia spirituale che le irraggia le riconduce alla mistica serenità delle pitture delle Catacombe.

Fiori, fiamme, lampade e luci sono immagini frequenti: basterà richiamare il passo bilingue degli atti di S. Ignazio in cui è rappresentato il martire che illumina le menti coll'esposizione dei sacri testi « instar divinae lucernae ». Il Santo medesimo, parlando di sè stesso ai Romani, usa poi un'altra immagine: frumento di Dio, da macinarsi sotto i denti delle belve « ut mundus panis inveniar Christi » immagine che piacque anche a S. Pionio, e che si ritrova nella *persecutio vandalica* di Vittor Vitense, e certo dichiara soddisfacentemente il frequente motivo decorativo delle spighe nelle pitture murali. La georgica immagine del pastore e dell'agnello passa alle pareti degli ipogei cristiani attraverso le epistole di S. Ignazio e gli atti di S. Trifone e il carme di S. Paolino intorno a S. Felice, in cui il gregge è immaginato « pavidum tempestate recenti ». Dall'immagine della tempesta si passa con S. Ignazio a S. Cipriano a quella della nave colma di fedeli « inter resultantes collidentium schismatum fluctus ». Sulle tempeste della vita splende e rifolgora dai cieli l'altissima luce, Cristo, raggia il sole della giustizia, e fiammeggia la predicazione apostolica, secondo le parole degli atti di S. Saturnino. I martiri sono i fiori del sacro campo, come testimoniano gli atti dei diciotto martiri di Cesaraugusta. In S. Sisinnio troviamo la gentile immagine dell'orticoltore divino « fiore animato » fra le spine del secolo. E sotto il raggio della fede s'infiorano persino gli strumenti del martirio, come per S. Barlaamo, che degli ingegnosi tormenti « veluti variis flosculis incundatus est ». Ma l'immagine dei fiori dal martirio è molto più frequente sotto l'altra forma evidentemente di reminiscenza classica, che raffigura i

martiri coronati alla fine del martirio, dopo essere stati quasi atleti nello studio del signore. Come la vergine spartana è S. Terbuta « virgo . . . αθλοφόρος . . . fortis et victrix » e come le madri eroiche dell'antichità S. Blandina, che incoraggiava i figli « ad fortiter certandum » e si faceva incontro ai tormenti « quasi ad nuptiale convivium invitata . . . ».

Talvolta gli atleti del Signore, precorrendo quasi le immagini medioevali dei santi guerrieri, diventano un esercito, come nella visione di S. Saturnino e Dativo. S. Paolino, nel citato carme a S. Felice, si dà alle allegorie: « il pio guerriero sicuro nel grembo del Signore (poco prode, questo guerriero, a parte l'allegoria) scuote i lucidi dardi dall'elmo e dallo scudo della fede; e, confessore di Cristo, portando in bocca « gladium verbi » arma la mano di pietà, e copre colla corazza del merito insigne il casto petto pieno di Dio ».

Di meno ferraglie e di più poesia si adorna il martire giovinetto di Prudenzio, unto però anche lui coll'oliva della fede. E dire che il seicento comincia ufficialcol secolo XVII!

Più degna e più nobile nella sua brevità sorge la preghiera dei quaranta martiri risorti pur ora nell'affresco di S. Maria Antiqua: « quadraginta in stadium intravimus, utinam quadraginta, o Domine, coronemur ». E forse è questa concezione atletica dei quaranta martiri che ne adorna di giovanil decoro le facce squadrate e le membra ben composte nell'affresco cristiano. L'ammirazione per Roma, sia pure la novissima Roma del Galileo, veste di decoro virgiliano la strofa di Prudenzio dedicata a Cristo; mentre nel suo inno a S. Lorenzo passa tristemente un'eco della trionfale intonazione pindarica ed oraziana: « quem virum, quem heroa . . . sumis celebrare, Clio? » Un'altra eco classica trasvola vagamente in una frase degli atti di S. Saturnino: « interea mergebat in noctem hocis labentibus dies ». E nella passione di S. Iacopo un fanciullo martire coronato di rose e recante una palma invita gli eletti a cenare con lui dopo il martirio, con le parole con cui la epica leggenda greca immaginò chiamati i trecento al funebre simposio. Ma le belle serene immagini classiche parevano messe in fuga dalla mossa sdegnosa di S. Paolino: « Non ego Castalidas vatum phantasmata musas nec surdum Aonia Phoebum de rupe ciebo . . . ». Ed era infatti impossibile a colmarsi l'abisso. Il più mirabil simulacro della bellezza antica non faceva che suscitare negli ultimi venuti la ripugnanza, fatta di paura più che di forza, per gli amori, per le lascivie, per le gioie, per le belle violenze e per le follie audaci di quel libero e sensuale ed esuberante mondo pagano. E poichè il culto prestato alla materia non poteva sembrar loro che un'empietà e un sacrilegio, così nella ribellione del senso morale restava soffocato il senso artistico. Gli Dei pagani non sono per loro che legno e sasso: la divina bellezza di quel legno e di quel sasso, nonchè rinnegarla, essi non la vedono. « habent enim oculos » e S. Teodoro augura piamente: « confundantur omnes qui adorant sculptilia, et qui confidunt in simulacris suis ». E rivolto ai pagani S. Acazio s'indigna perchè mancherebbero loro gli Dei se mancasse il marmo o l'artista, e Probo si domanda « πῶς δύνανται θεοὶ εἶναι ζώντες » quelli fatti di legno e di pietra dalle mani dell'uomo, e S. Filippo compendia nella sua feroce requisitoria la generale indignazione, e non si accorgono, tutti, che l'unica differenza che correva ormai tra i gentili e i credenti era questa: che le immagini pagane erano divinamente belle, e quelle cristiane umanamente brutte, compreso il loro valore futuro di documento storico.

AMY A. BERNARDY.

(*Continua*).

Un'Opera inedita
della Scuola di Murano

Chi non ha sentito lamentare come sia difficile ai giorni nostri, a differenza di tempi anche non lontani da noi, lo scoprire un'opera d'arte bella e genuina? Difatto non si può negare che l' estendersi della coltura, il raffinarsi del gusto, l' aumentare della ricchezza, il formarsi di nuove collezioni pubbliche e private, di quà e di là dell'Atlantico, fecero sì che i capolavori divenissero sempre più rari e preziosi. Eppure, malgrado tutto ciò, l'Italia, questa terra benedetta, come una miniera esplorata da secoli, ma non esausta mai, conserva ancora nascoste ed ignorate delle gemme che aspettano solo una provvida mano per uscire a brillare nella viva luce del giorno. Nè questa è frase rettorica, ma corrisponde alla realtà come prova la fortuna toccata lo scorso anno a dei pazienti ricercatori di antichità, i quali scoprirono in un paese del Bresciano una tavola della primitiva scuola Veneta.

Nel secolo XV, l'isola di Murano, oggi così decaduta dal suo antico splendore, era un centro manifatturiero ed artistico importante: colà avevano sede quelle vetrerie che la Serenissima custodiva con gelosa cura: i ricchi Veneziani vi tenevano ville e palazzi, e vi fioriva una scuola di pittori che appunto dalla patria loro furon detti Muranesi. Prima d'allora, Bisanzio, con cui Venezia era da secoli in costanti rapporti d'affari, aveva esercitato su di essa una grande influenza, che si rivelava, non solamente nella esteriorità della vita cittadina, improntata ad un fasto orientale, ma puranco nelle manifestazioni estetiche, come ci rivelano i mosaici di S. Marco, di Torcello e di Murano. La pittura stessa conservava quella che il Vasari chiamava la maniera greca, in cui i colori smaglianti e la profusione dell'oro sembrano voler compensare la povertà del concetto e la deficienza dell'esecuzione. Nè dalla Toscana nè dall'Umbria giunse sulla laguna alcun soffio vivificatore, sebbene Giotto lavorasse nella vicina Padova, finchè nei primi anni del 1400 non fu chiamato a dipingere in Palazzo Ducale Gentile da Fabriano. L'opera sua pur troppo scomparve nel fatale incendio che distrusse tanti altri capolavori, ma di lui e della sua maniera noi ritroviamo tracce evidenti nelle tavole dei Muranesi, special-

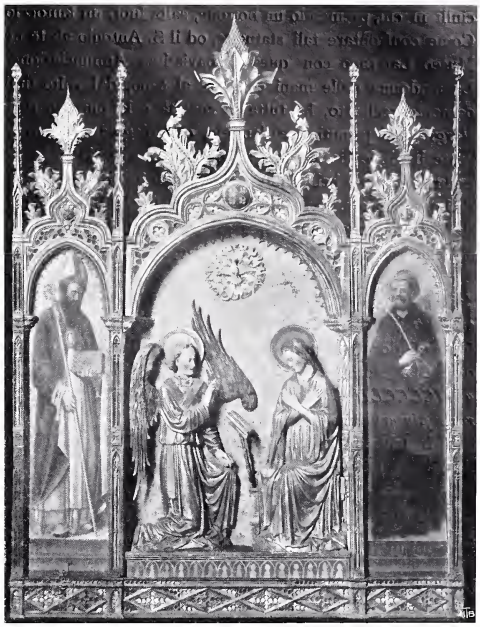
mente dei fondatori della scuola, Giovanni Alemanno ed Antonio Vivarini. I quali però, sebbene si distaccassero dalle arcaiche tradizioni e cercassero di infondere maggiore vita e maggior naturalezza nelle figure sin'allora ieraticamente inespressive, mantennero sempre l'uso delle ricche decorazioni, dei fondi dorati, degli stucchi a rilievo, e unirono anche la scoltura policromica alla pittura.

Questo connubio della pittura colla scoltura era un'antica consuetudine a Venezia, poichè noi troviamo nella chiesa di S. Donato in Murano una pala così descritta dall' abate Zanetti, che trattò dell' isola e delle arti che le diedero lustro: « Nel mezzo San Donato vestito degli abiti pontificali: ai piedi di esso due figurine e queste in sola pittura, rappresentanti l'una il podestà di Murano, Donato Memo, e l'altra sua moglie, interessantissime pei costumi dell'epoca. Quest'opera è la più antica con data certa che si conosce sulle lagune (1310). Infatti l'iscrizione in carattere gotico sul basso, alla sinistra di chi guarda è la seguente: « Corando MCCCX indicion VIII in tempo de lo nobele homo Meser Donato Memo honorando podestà de Muran facta fo questa ancona de Meser S. Donato ». Questo lavoro, preziosissimo per vetustà, fu detto d'ignoto, ed io m'indurrei a crederlo rispetto al pennello, fattura del nostro Bartolomeo Nason che moriva del 1325 (1) ». Nel chiostro del Seminario Patriarcale a Venezia, sul sepolcro del Doge Francesco Donato (1338), abbiamo pure un rilievo a colori, che rappresenta la morte della Vergine. E, tornando ai nostri Muranesi, i grandi polittici scolpiti e dipinti che ornano gli altari della cappella dedicata a S. Terasio nella chiesa di San Zaccaria in Venezia, furono eseguiti, come narrano le iscrizioni, da Giovanni ed Antonio nel 1443. Del solo Antonio invece la pala del Museo Laterano colla statua in legno di S. Antonio Abate nel centro (1464). Già da parecchi anni però, o per la morte di Giovanni di Ale-

Pausola - Collegiale dei SS. Pietro e Paolo.

magna o per altra causa a noi ignota, la collaborazione fra i due artisti era cessata e Antonio aveva preso con sè il fratello Bartolomeo, che ben presto lo superò in abilità ed in modernità, staccandosi sempre più dalle antiche tra-

(1) Guida di Murano Ab. Vincenzo Zanetti.



Milano - Trittico di Antonio e Bartolomeo da Murano.

dizioni. Di fatti Bartolomeo, lavorando solo, non unì mai la scoltura policromica alla pittura e, sebbene conservasse le ricche cornici dalle bugne traforate, dalle guglie aguzze, dagli archetti finamente intagliati, abbandonò le pesanti incrostazioni in stucco dorato così care ai suoi predecessori.

Fra le opere più importanti e più certe dei due fratelli, è il polittico della Pinacoteca di Bologna (a. 1450) dove, giustamente osservano il Crowe e il Cavalcaselle, insieme alle figure deficienti nelle proporzioni e nel disegno, caratteristiche di Antonio, ne troviamo altre che rivelano una fattura migliore specialmente nelle pieghe dei panni. E due anni di poi dalla bottega dei Vivarini usciva il trittico, che forma l'oggetto di queste mie righe e del quale ho creduto bene dar quì la riproduzione fotografica, trattandosi di cosa affatto inedita.

Come vedesi, esso rappresenta l'Annunciazione in legno scolpito, cui stanno di fianco due santi a tempera, e cioè, da un lato S. Filippo in veste nera con un giglio ed un libro fra le mani, gli occhi rivolti al cielo, dall'altra S. Agostino in paludamento vescovile, il quale ha l'aria di contemplare la pia scena che svolgesi presso di lui. Noi dunque troviamo qui la pittura accoppiata alla scultura, così come nelle opere citate più sopra. Però, mentre in quelle la scultura è quasi un accessorio, nel nostro trittico essa ha una parte preponderante, non solo per lo spazio che occupa, ma per la finezza dell' esecuzione. Nelle pale di S. Zaccaria le figurette in legno dorato sono di una angolosità e di una rozzezza indiscutibile: il Cristo, che in quella di destra esce dal sepolcro contornato di raggi aguzzi come spade, ti rammenta quei giuocattoli dei fan-

ciulli in cui, premendo un bottone, salta fuori un fantoccio. Come confrontare tali statuette, od il S. Antonio abate nel Museo Laterano con questa soavissima Annunciazione? La madonna dalle mani conserte al seno, dal volto timidamente reclinato, ha tutta la soavità e la purezza delle Vergini dei primitivi, e l'angelo, che piega in atto reverente il ginocchio dinanzi a lei colla destra alzata a benedire, è pure bellissimo nella rigidità un po' arcaica della sua mossa. I volti, che conservano le tinte delicate della carnagione naturale, e gli ampî panni tutti dorati spiccano sull'azzurro del fondo, dove, in una nuvoletta rosa e cerulea, si libra la mistica colomba. Le due tempere, dai colori smorzati, il rosso pallido ed il celeste che traspaiono dai trafori della cornice, le agili guglie, i ricchi fogliami dorati, completano quest' opera d' arte davvero deliziosa. Sotto la parte centrale leggesi l' iscrizione: « *MCCCCLII Bartholomeus et Antonius fratres de Murano pinserunt* ».

Il trittico, essendo frutto della collaborazione dei due Muranesi, si dovrebbe, dall'attento esame dei particolari e dal confronto colle singole opere di Antonio e di Bartolomeo, poter argomentare la parte che in quest'opera collettiva spetta ad ognuno di essi. Però la cosa riesce meno facile di quanto appare a tutta prima, perchè, se più tardi Bartolomeo si differenziò dal fratello così da rendere impossibile un'erronea attribuzione, in quest'opera la sua maniera non se ne distingue ancora nettamente pur rivelando sin d'allora una tecnica superiore nelle pieghe dei panni. In fatti le pieghe di Antonio sono più superficiali, più rigide e più convenzionali, quelle di Bartolomeo con maggiore naturalezza seguono la linea del corpo. Egli poi suole di frequente poggiare i suoi personaggi sulla gamba sinistra, colla destra leggermente ripiegata in avanti, cosicchè la veste od il manto, che avvolge tutta la parte inferiore della persona, formi sul ventre, sulla coscia e giù fin sul collo del piede delle anse, come noi le vediamo ad es. nella Santa Barbara e nel polittico dell'Accademia in Venezia. Orbene la stessa posa, le stesse pieghe noi le ritroviamo qui nel S. Filippo, il quale poi, come il Santo a sinistra della Madonna nel citato polittico, tiene in mano un giglio dal lungo stelo. E per maggiormente convincersi della attendibilità della mia osservazione basterebbe confrontare le due nostre tempere colle figure, già formanti una pala d'altare, e che ora pendono disgiunte dall'alto della parete nel coro d'inverno della collegiata di S. Pietro e Paolo a Pausola (1). Da tutto ciò parrebbemi poter concludere che nel trittico che ci sta sott'occhi Bartolomeo ebbe la parte principale, ch'egli disegnò, tracciò per così dire le linee su cui il fratello poi lavorò. La collaborazione, di questi però si rivela maggiormente nella Annunciazione scolpita dove la Vergine e l'Angelo hanno la fronte alta, un po' sproporzionata col resto del viso, il naso sottile piuttosto appuntito, la bocca piccola, particolarità che ognuno nota in molte pitture di Antonio, per esempio nell'Adorazione dei Magi della Galleria di Londra. Sarebbe pur interessante conoscere il nome dell'artista che intagliò le delicate figurette, ma pur troppo, se la tavola reca il nome dei pittori, non dice nulla dello scultore a cui essa deve tanto della sua grazia e del suo fascino.

(1) Si ravvisa in esse la maniera di Antonio.

Prima di finire mi sia concesso rammentare come un' altra opera nella quale pittura e scoltura sono felicemente unite trovisi a Pesaro, nella chiesa di S. Francesco. Là sul secondo altare a destra, quasi di fronte alla magnifica *Incoronazione della Madonna* di Giovanni Bettini (1), noi vediamo un gradino colla statua dorata di Santa Monica nel centro, fiancheggiata, da una parte dai SS. Pietro, Jacopo, Bonaventura, dall' altra dai SS. Paolo, Antonio abate e Nicolò di Bari, dipinti. Certo non ai nostri Muranesi, ma

PAUSOLA - Santi già formanti un polittico di Antonio da Murano nella Collegiale dei SS. Pietro e Paolo.

ad un artista Veneto che li precedette nella prima metà del secolo XV, si può attribuire la paternità di questi santi che rivelano una fattura molto elementare, e già il Morelli ed il Cavalcaselle (2) vollero riconoscervi la maniera di Jacobello del Fiore. Mi atterrei senza dubbio all'opinione di questi valenti critici se, leggendo l' interessante articolo che il Signor Pietro Paoletti pubblicava nella *Rassegna* di maggio sopra una ancona di Jacobello Bonomo, non mi avesse colpito una grande analogia fra quell'opera e la tavola di Pesaro. Notisi come le due cornici si somiglino negli archi acuti trilobati, nelle sovrastanti nicchie, nelle colonnine che separano gli scomparti, e come le figure abbiano le medesime caratteristiche,

(1) L'oscurità della chiesa, il fumo dei ceri che da secoli gli ardono vicino rendono malegevole distinguere questo capolavoro.

(2) V. Gallerie Italiane edite dal R. Ministero della P. I.

e cioè, i corpi lunghi sottili, gli arti poco proporzionati, le vesti disposte nello stesso modo (cf. specialmente i due S. Paolo). Nè vi sarebbe da stupire se Jacobello Bonomo, che lavorò per la chiesa di S. Arcangelo in

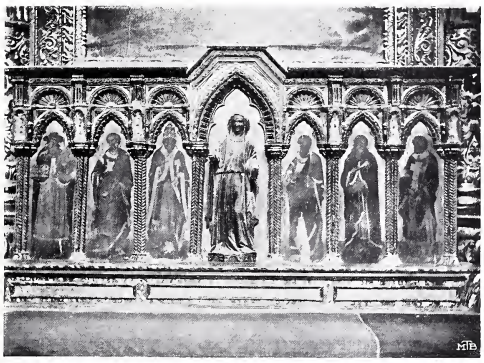


Tavola nella Chiesa di S. Francesco in Pesaro.

Romagna, avesse lasciato tracce di sè anche nella vicina Pesaro.

Altri con maggiore competenza giudicherà l'attendibilità dei miei giudizî, io intanto mi contento di avere richiamato l'attenzione dei nostri lettori su due opere non prive d'interesse pei cultori dell'arte.

GUIDO CAGNOLA.

Di alcuni Monumenti d'Arte nell'Umbria

Opera egregia ha fatto l'Architetto Conte Sacconi pubblicando la *Relazione dell'Ufficio regionale* per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria rispetto ai lavori compiuti nell'ultimo decennio.

Nello scritto del Sacconi abbondano le notizie storiche intorno ai nomi degli autori, all'età dei monumenti e alle vicende che subirono. Qua e là vi si intavolano discussioni di arte, come, ad esempio quella circa i modi più opportuni di restaurare i dipinti in affresco.

Ma il pregio singolarissimo della *Relazione* sta nel metodo eccellente che si è seguito per dar conto dei restauri. Noi vedremo, a suo luogo, come coll'esposizione lucida e chiara e col sussidio dei disegni si sia indicato il processo tecnico dei lavori, di guisa che per le più importanti opere si discerne lo stato del monumento prima dei restauri, quello che ebbe durante i medesimi e quello che presenta oggi. Questo metodo lo abbiamo detto e torniamo a dirlo eccellente, perchè rende facile al lettore un giudizio esatto sulla razionalità dei progetti, e gli permette di vedere con quali procedimenti tecnici si sono condotte le opere. Anche pei disegni di ripristino si è adoperato un ottimo sistema, perchè essi non sono lavori di impressione, ma geniali ricostruzioni basate su dati di fatto e sopra elementi costruttivi di indiscutibile importanza, dai quali derivano chiari indizi sull'antico stato dei monumenti. Abbiamo dunque un'esposizione di criterî e di caratteri stilistici condotta con critica illuminata.

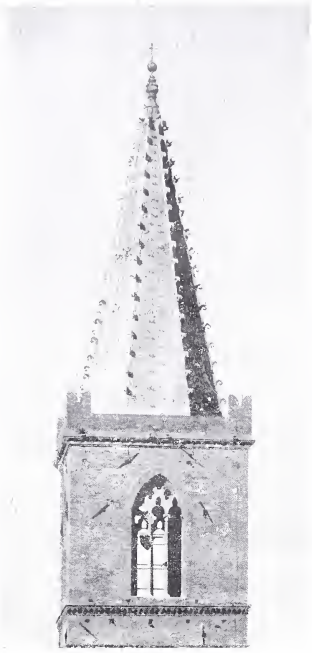
Pertanto noi collocheremo nella prima parte della nostra modesta *Rassegna* tutto ciò che si riferisce ai resti dell'arte etrusca e romana, per venir poi a quelli del medioevo e della Rinascenza.

I.

Se è vero che i monumenti degni di particolare attenzione son quelli della più veneranda antichità, noi dobbiamo essere confortati degli studi e lavori condotti per un mosaico del primo secolo rinvenuto a Perugia nella platea della Chiesa di S. Elisabetta, il quale reca squisitamente disegnate figure di uomini e di animali. Del pari plaudiamo ai restauri fatti nel celebre ipogeo etrusco dei Volunni, assai raro esemplare delle cappelle gentilizie di quell'antico popolo, e nel quale si trovano squisiti lavori d'arte e primo fra tutti il mausoleo del capo della famiglia troneggiante nell'abside del sepolcreto.

Qualche cura fu data al tempio di *S. Angelo*, di cui mi occupai nel N. 4, Anno II della *Rassegna d'Arte*. La *Relazione* dice che quel tempio fu prima pagano, e al V secolo divenne basilica cristiana; ma noi riteniamo che sorgesse in quel secolo come chiesa della cristianità destinata ai battesimi e costrutta con materiali frammentari tolti a più antichi templi dei gentili. E se ricordo quel mio modesto articolo, gli è perchè mi sembra, che in tanto ripristinamento di opere medioevali e della Rinascenza, si dovrebbe avere di mira anche quello degli

(ANFITEATRO DI GUBBIO). - Veduta dell'orchestra e della cavea dopo gli sterri.



PERUGIA - Cuspide del campanile di S. Giuliana, dopo il restauro.

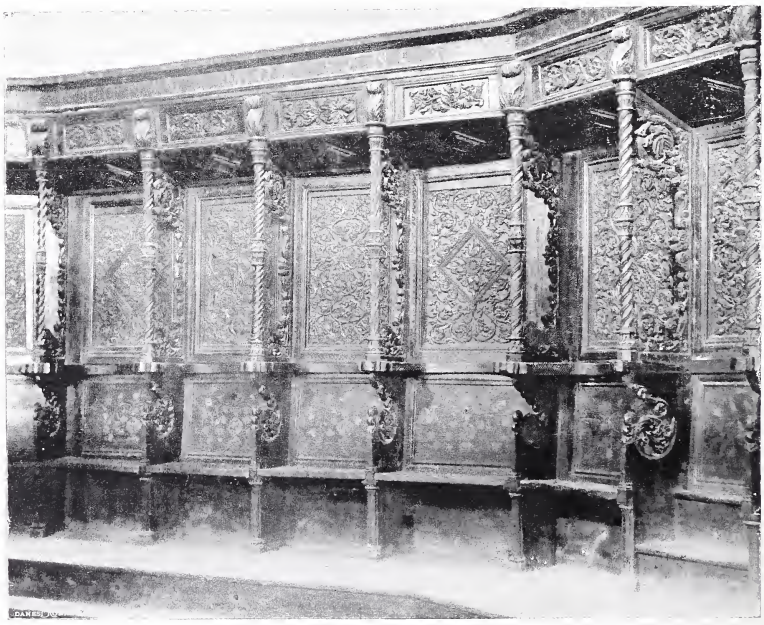
edifizi appartenenti all'êra romana. In fine pel nostro *San Angelo* si tratterebbe solo di ricostruire in parte (perchè alcuni fusti coi loro capitelli esistono ancora) il secondo cerchio di colonne, e, studiata la struttura dei pronai, eseguirli a poco a poco. Sarebbe lungo il lavoro, ma le opere d'arte non si improvvisano, nè v'è bisogno che le veggano compite coloro che le iniziarono.

Al di fuori di Perugia, rispetto alle antichità romane, tiene, secondo me, il primo posto la *Casa* di Spoleto, monumento noto dal 1885, ma ora completamente scoperto mercè le cure dell'esimio Cav. Sordini. Si tratta di un'antica *Domus* romana appartenuta a ricca e nobile famiglia; gli scavi hanno restituito all'ammirazione degli archeologi pavimenti ornati con motivi geometrici dello stile più puro e riparati qua e là in un'êra di decadenza; d'oggetti di mobilia e di decorazione di cui la casa era fornita. Sembra che abbiano singolarissimo valore gli ornamenti a stucco e le pitture del *triclinium*. E dopo questo prezioso avanzo dell'epoca romana, che mi è parso collocare per primo in vista del particolare interesse che ispira, viene l'anfiteatro di Gubbio, opera anche questa di massimo pregio per la storia e per l'arte. Di esso era nota la esistenza fin dal 1789, quando Pio VI diede facoltà di praticare alcuni scavi, ma quel tanto che si vedeva prima dei lavori diretti dall'*Ufficio regionale* bastava solo a generiche induzioni. Fatti nuovi sterri e abbattuta una casa colonica, ecco tornare in luce (e non è a dire con qual segnalato vantaggio degli studi archeologici) i ruderi di un vestibolo con tronco di colonna, la scena, avanzi della orchestra e della cavea e altre parti dell'edifizio, che fu ampio e sontuoso. E ora colle piante e coi resti che il tempo ha risparmiato, torna facile ricostruire il bel monumento in ogni suo particolare costruttivo.

Senza sottoscrivere in tutto alle interpretazioni date al così detto *Palazzo di Marco Agrippa* a Montebuono Sabino, è da fare encomio al Sacconi per le opere ordinate all'effetto di impedire nuove demolizioni di quegli avanzi di terme o di antichi templi; nè minor lode gli si deve per i lavori all'arco del ponte Augusteo a Narni, alle tombe etrusche di Orvieto, onde assicurar loro un accesso speciale, e al tempio del Clitunno in quel di Trevi. Resti d'arte antica furon poi tutelati dal pericolo di ogni dispersione ad Amelia, a Montone, a Nocera-Umbra e altrove. E circa questi ritrovamenti, io vorrei fare una domanda: perchè lo Stato accentra tutti gli oggetti nel museo nazionale romano, e perchè invece, tenuto conto della organicità di alcune collezioni esistenti in città minori, come, ad esempio, in Perugia, non li assegna ad esse colle debite garanzie? O non sono anche questi musei di minore importanza tanta parte di lustro, di decoro e di ricchezza nazionale?

Lavori importanti si eseguirono per regolare l'area monumentale dell'antica città di Carsoli, per consolidare il ponte Fondaia a Massa Martana, e per custodire i resti preziosi di una tomba romana scoperta fino dal 1886 sulla strada fra Terni e Narni.

Leggo che l'*Ufficio* provvide a un servizio di attiva vigilanza pei lavori ordinati dal Magistero dell'Ordine dei Cavalieri di Malta all'edicola di S. Manno presso Perugia.

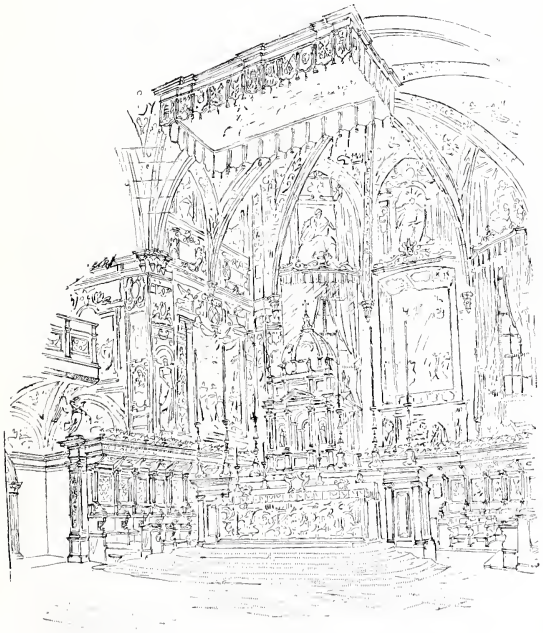


PERUGIA - Coro di S. Maria Nuova dopo il restauro.

Ahimè, è ben poco di fronte a ciò che l' insigne monumento richiederebbe. Il grande interesse archeologico di quel vetusto edifizio e dei terreni che lo circondano, debbon consigliare le maggiori cure, non solo per praticarvi delle opere di ripristinamento, ma anche per procedere a qualche scavo in prossimità dei luoghi, ove sono stati scoperti ruderi di sepolcri romani. Come è noto, nell'edicola esiste la più grande delle iscrizioni etrusche a noi pervenute, intorno alla quale, pur troppo inutilmente fin qui, si affaticarono i dotti italiani e stranieri. Chi sa che uno studio attento dell'edifizio e i resultati degli scavi non valessero a dirci quello che ci vuol nascondere, nel suo ostinato mutismo, l'epigrafe dai caratteri etruschi?

II.

Venendo ora all'arte medioevale, è certo che dobbiamo rallegrarci di veder così bene restaurata e, diremo meglio, ripristinata nel suo stile puro ed elegante la guglia del campanile di S. Giuliana a Perugia, opera castigatissima del XIII secolo, e che tanto più richiedeva sollecite cure in quanto nello stesso edifizio vi sia un' altra preziosità artistica, il chiostro di eccellente fattura. Il tempo minacciava seriamante il portico di Braccio, edificato nel 1423, e vi fu tosto riparato. Ma le opere più memorabili che in questo decennio vennero eseguite in Perugia, sono i restauri ai cori di S. Maria Nuova e di S. Domenico.



Perugia - Veduta dell'abside e del coro di S. Pietro.

Ognuno può vedere la particolare venustà del primo, la cui architettura a leggere e svelte colonnine di svariato disegno, a mensole di ricchissimo intaglio e a specchi magistralmente lavorati ha insieme aria di solennità e di grazia squisita. Nè fu meno importante il restauro del coro di S. Domenico. Questo prezioso esemplare del Rinascimento, eseguito tra il 1476 e il 1498, non era del tutto ignorato, perchè ne aveva scritto lo storico Crispolti additandolo come cosa mirabile. Ma anch'esso ebbe a sopportare un atto di obbrobrioso vandalismo, quando i magnifici intarsi furono ricoperti da una densa vernice, la quale nascose interamente il disegno. L'*Ufficio*, bene argomentando che l'opera d' arte era degna di tornare in luce, commise all'esimio artista Cav. Wenceslao Moretti il restauro degli stalli; ed egli con estrema delicatezza riuscì a togliere la vernice a corpo che li deturpava, e quindi provvide a consolidare le parti avariate e a ricostruire quei pezzi di cornici e di meandri che erano venuti a mancare. Apparvero allora le meraviglie di una tarsìa condotta su disegni a fiorami, rabeschi e figure, nei quali il valentissimo artista del quattrocento gettò a piene mani i doni della sua esuberante fantasia. Ad esempio, dei primi stalli scoperti uno reca il tema geniale dell' uva e dei pampani intrecciati da mano sapiente, che obbediva a concetti castigati e gentili; un altro ha la rappresentazione di putti, che troncano i rami di una pianta fiorita, mentre altri seduti in basso alzano quasi in segno di trionfo i rami già distaccati. Bellissimo è pure lo stallo con fiori, frutta, cornucopie e leggiadre cariatidi di sostegno alle vaschette del centro della rappresentazione. L'occhio riesce subito ad affermare i pregi dell'insieme, ma più dell'occhio vale a scoprirli la mano. E perciò se si disegnano quei graziosi motivi, e, senza uscire da S. Domenico, si ritraggono poi sulla carta le magistrali ornamentazioni dell'altare di Agostino di Duccio, vien fatto di domandarci: il celebre scultore fiorentino, che dopo aver lavorato, come dice la *Relazione*, nella cappella del Rosario in S. Domenico, attendeva nel 1473 alla costruzione della porta di S. Pietro, fu estraneo ai disegni del coro, oppure può argomentarsi che egli stesso li abbia ispirati e diretti? A me pare che gravi riscontri vi sieno per credere alla sua collaborazione, perchè anche gli angioletti, in specie quelli della parte destra, intagliati nel cornicione dell'ordine superiore, ricordano assai i volti leggiadri, che si ammirano nella facciata di S. Bernardino, lavoro d'arte incomparabile di Agostino di Duccio. Negli intagli poi, in cui sono effigiati animali, chimere, il grifo di Perugia, serpenti ingegnosamente intrecciati, io noto, oltre la ricchezza dell'invenzione e la disinvoltura del disegno, una tecnica schietta, sincera, magistrale. Non vi si incontrano mai nè pentimenti, nè esitazioni, nè lisciature; il ferro dell'artefice ha lasciato la sua traccia evidente nel legno, e quindi la composizione ha una forza ed una vigorìa simili a quelle che si ammirano nel coro di S. Agostino.

Voleva dunque l'interesse dell'arte che questo monumento, dovuto forse all'ispirazione del fiorentino artista e così abilmente lavorato dai maestri Crispolto da Bettona, Giovanni Schiano, Polimante da Spina e Antonio da Mercatello, tornasse ad essere ammirato in tutti i suoi 52 stalli. L'arte dell'intaglio e della tarsìa dal magistero così forbito, così puro, e, mi si permetta la parola, così insegnativo ha bisogno di molti esemplari che servano all'educazione dei giovani artisti non che al decoro dell'arte italiana. Lo

Assisi - Prospetto della basilica di S. Francesco.

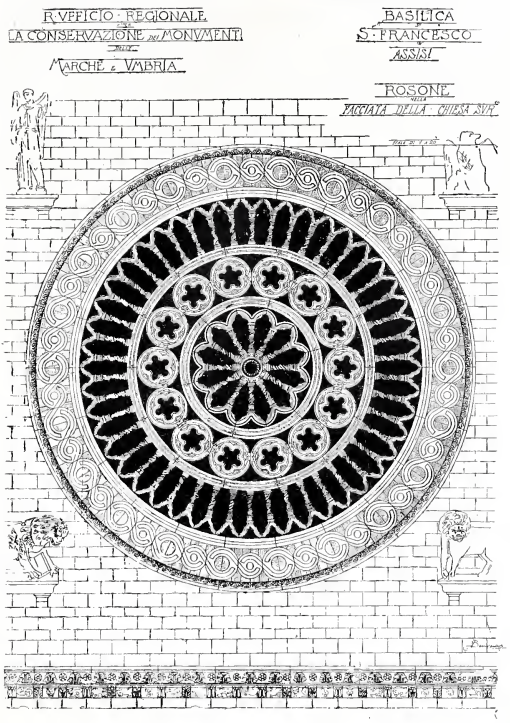
stile quattrocentista in questa materia toccò le più alte cime del bello, e rappresenta quanto di più vago, di più eletto e di più logico può la fantasia nostra concepire; perchè la tarsìa, mantenendosi allora fedele alla tecnica dei soli chiaroscuri, aborrì dalle più o meno grossolane contraffazioni del quadro a colori. Vada dunque la debita lode al Ministero, il quale ha provveduto al compimento di questi importanti restauri.

E così gli studiosi avranno un modello di più (da aggiungere a quelli del nostro Duomo, di S. Agostino e di S. Pietro) che servirà di esercizio alla loro immaginativa e avvantaggerà la loro educazione stilistica.

Un altro e beninteso restauro fu quello delle porte di S. Maria in Monteluce, pregevoli per intagli del secolo XVI, e anche questi maltrattati dai soliti strati di vernice a corpo. Fra le opere minori noto quelle per la conservazione della *Maestà della Vigna* presso Perugia di stile giottesco. Ma quante e quante ve ne sono ancora, che attendono le cure dell'*Ufficio*, e quante ne sono già demolite per l'opera inesorabile del tempo!

Assisi, ove sorge uno dei migliori edifizi di architettura ogivale, offrì ricca messe di studi, di ricerche e di eccellenti lavori. Anzitutto il Sacconi a servizio degli studi storici dell'arte e per la formazione ancora di criteri razionali atti a suggerire i restauri da farsi, volle rievocare il passato dei grandiosi templi dedicati a S. Francesco, spiegare le successive modificazioni che ricevettero, ricostruire insomma il Sacro Convento qual fu al tempo di Frate Elìa. Impresa ardua, in specie se si ha riguardo alla scarsità dei documenti. Quindi il lavoro di ripristino dovette esser fatto coll'analisi paziente degli elementi costruttivi, che hanno concorso a mutare in gran parte le linee dell'antico edifizio. Fu mestieri investigare la ragion d'essere di ogni dettaglio, ponendolo a confronto collo stile dell'epoca, e trarre da questo lavoro analitico la sintesi di quell'ideale mistico, che i ferventi compagni e seguaci di S. Francesco vollero tradurre in pietra. Insomma il problema che il Sacconi ha inteso di risolvere è questo: ricercare in qual modo le antiche costruzioni e decorazioni di quelle opere gigantesche poterono rispondere al concetto della umiltà, della severità, della penitenza e a quello della glorificazione. Non bisognava procedere con dei presupposti sempre fallaci, ma interrogare il monumento in tutte le sue parti, e lasciare che parlasse da sè e da sè rispondesse alle puntigliose indagini del dotto investigatore. Così fece il Sacconi, e allora potè stabilire che delle due Chiese, l'inferiore ricevette i maggiori ritocchi e le aggiunte più considerevoli. Praticati alcuni saggi per verificare l'andamento di uno zoccolo e di una gran fascia qua e là scoperta, e che apparteneva certo all'antica struttura del tempio, si ottenne il risultato di poterla seguire in ogni parte dell'edifizio come testimone dei successivi mutamenti. Così apparve evidentissimo che la Chiesa non ebbe in principio la crociera d'ingresso e tanto meno l'altra simmetrica, di modo che il bel portale binato è da stimarsi opera posteriore. Con deduzioni logiche e con elementi di fatto si accertò pure che nel secolo XIV vennero addossate a ciascuna crociera, come all'estremità della nave trasversa, cappelle sepolcrali erette da devoti, e perciò le pareti dell'antico tempio furono aperte con grandi arcate a sesto acuto. La primitiva iconostasi costruita in marmo tassellato in mosaico della scuola dei marmorari romani fu demolita, e così, conchiude il Sacconi, il sacro ambiente *perdette il suo primo aspetto improntato alla semplicità e gravità di una grandiosa cripta*. Ma se per il metodo critico, per l'accuratezza delle indagini, per la chiarezza delle deduzioni noi dobbiamo sottoscrivere in tutto all'opera dell'illustre architetto, non siamo con lui per la conclusione cui è giunto, perchè le modificazioni introdotte nella cripta sono esse pure *improntate a semplicità e gravità*, e quindi si fusero organicamente colle linee severe della prima costruzione. L'aria profondamente mistica dell'edifizio, le sue ombre quiete e solenni, l'aspetto grandioso delle ampie arcate, d'onde balzano i volti dei Santi, opere di magistrali pennelli, non furono turbati dalle aggiunte successive. Il contrapposto fra la mortificazione e la penitenza significate dalla Chiesa inferiore, e il trionfo espresso nella basilica superiore da quella festa di luce e di oro, dai partiti decorativi sfoggiati in ogni parte

Assisi - Apside della Chiesa inferiore col Chiostro di Sisto IV.



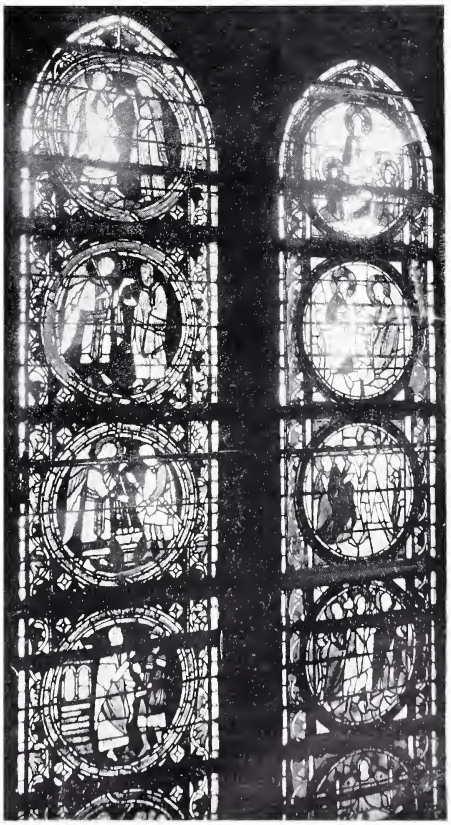
Assisi - Rosone della basilica di S. Francesco dopo il restauro.

dell'edifizio, rimane ancora in tutta la sua eloquenza suggestiva e fascinatrice. E ciò si spiega non solo pei rapporti che l'arte del secolo XIV ebbe con quella del secolo anteriore, ma anche per la potente organicità della primitiva struttura, le cui linee ben definite, severe e maestose s'imposero trionfalmente al genio degli architetti venuti di poi. L'armonia come regnò sovrana nel primo getto dell'opera, così seppe dominare i nuovi tributi, che la pietà dei fedeli e le sante arti rendevano alla memoria del poverello.

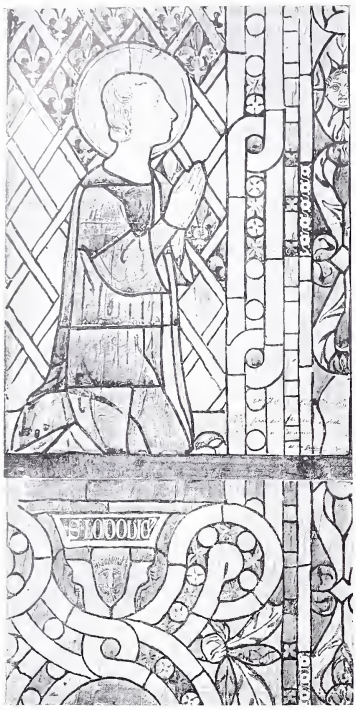
Nella Chiesa superiore pertanto si restaurò il magnifico rosone, del quale si fregia così nobilmente la facciata, e noi dobbiamo sentita gratitudine al Sacconi per il confronto tra l'opera assisinate e gli archi del chiostro di Sassovivo. Tali paragoni interessano davvicino la storia dell'arte in specie per ciò che si riferisce al carattere stilistico de' vari tempi e delle varie scuole.

Pur troppo molte pitture di Giotto nella Chiesa superiore hanno sofferto assai, e qui sarebbe lungo il discutere sui metodi per il consolidamento delle pareti e per supplire agli intonachi mancanti. Io ritengo che, in qualunque maniera, debba esser conservato il disegno dei dipinti che il tempo e l'umidità hanno distrutto. Vi son città, nelle quali esistono cartoni o copie di antichi affreschi ora irremissibilmente perduti, come ad esempio, quelli del Camposanto di Pisa. E perchè non si ridisegnano al loro luogo quelle importantissime storie di insigni artefici? Dovremo rassegnarci a non ammirare il vago colorito di Giotto, del Gozzoli, del Traini, ma non ci rassegneremo a perdere ogni traccia delle loro vaste composizioni. Per il S. Francesco di Assisi vorremmo poi fosse vangelo quel che ci dice il Sacconi, e cioè che i Giunta e i Cimabue divenuti irriconoscibili e quasi indecifrabili possono tornare in vita, perchè il neraccio che li ricopre è dovuto ad antichi *ritocchi* fatti con biacca di piombo ossidata dal tempo. Se così è, noi siamo ansiosi di veder dimostrata col fatto la verità di quest'ipotesi, giacchè lo studio dei primitivi non senza ragione è tenuto ai nostri giorni in massimo pregio.

Nella seconda edizione opportunamente il Sacconi ci ha dato qualche ragguaglio sulle splendide vetrate delle Chiese superiore e inferiore di S. Francesco. Colgo a volo un brano dell'*Indice-Guida* del Guardabassi riferito nella Relazione. Egli dice che la Cappella di S. Antonio, nella Chiesa bassa, è notevole « per il perlaceo magnifico delle sue vetrate, mercè il quale le poche note di colore sembrano pietre preziose incastonate in un fondo argenteo ». E va bene. Questa fu la tecnica di Angelo da Gubbio e di Gian Bonino di Assisi, e fu quella osservata



Assisi - Vetrata della Chiesa superiore.



Assisi - Particolare della vetrata nella Chiesa inferiore.

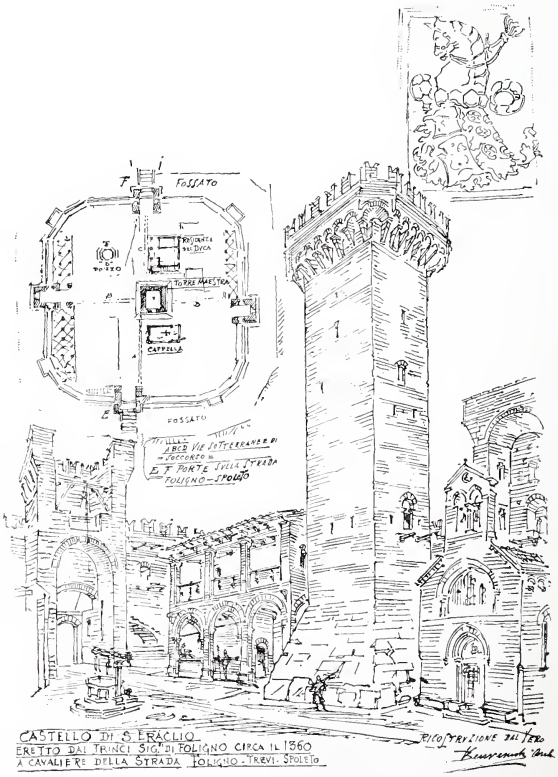
dai valenti artefici dei finestroni di San Martino in Lucca; ossia la sola e vera tecnica, che risponde alle linee severe dei monumenti medioevali.

Il finestrone dipinto ha da essere un mosaico, non una pittura vera e propria. Ecco il suo *cachet*. Qualunque altra cosa si venga sostituendo al fare degli antichi sarà bella e mirabile in sè, ma è priva di carattere, e bassa la luce che quieta, tranquilla e misteriosa deve piovere dagli alti finestroni nelle navate dei templi. Questo per l'interno; nell'esterno poi i cristalli debbono conservare la loro naturale lucentezza tra le giunture dei piombi spesse e visibili, e non si ha quindi a ricoprire il dipinto con quelle controvetrate di color biancastro, che stona colle tinte brune degli edifizi.

Qualche cosa si è fatto in Assisi per la Cattedrale di S. Rufino, solennissimo documento di arte romanica rimasto intatto nella facciata, pur troppo mutato all'interno. Visitai un giorno il sotterraneo della Chiesa, ove giace il sarcofago già tomba del martire, e formai il voto, che qui ripeto, di veder sgombrata e fin dove è possibile ripristinata cotesta cripta, che alcuni, secondo me a torto, vogliono sia stata l'antichissima Chiesa.

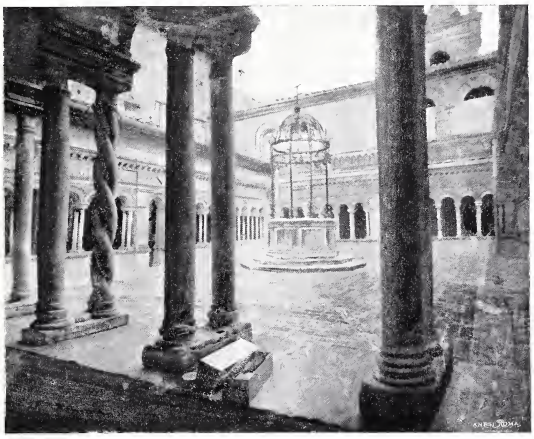
Un gioiello d'arte è il S. Pietro di Assisi costruito nel 1071 e restaurato nel 1268. Così leggo nella *Relazione*, ma se è vero che il restauro appartiene a quell'anno, è errore il dire che fu fatto, *vivente ancora S. Francesco*, perchè questi passò a miglior vita il 4 ottobre 1226. Non risparmiata da qualche deturpazione, la Chiesa mantiene nella sua generale struttura le linee antiche, e sopratutto è mirabile il rosone, che, sfolgorante nel suo stile immaginoso e nell'ardimento della sua costruzione, grandeggia sulla porta maggiore. Lo circondano una cornice e tre filari di pietre bianche e rosse alternate fra loro, che gradatamente gli vanno formando lo strombo. Da una rosa centrale di un sol pezzo di travertino tagliato a stella si distaccano dodici colonnine a spirale le quali sostengono coi loro archetti un anello, su cui sorge altro ordine di 24 colonnette conicamente rastremate. Ebbene anche quest'opera di squisita eleganza minacciava rovina, e quindi vi si sono condotti lavori di restauro. Lo stesso si fece per la torre medioevale di Piazza dalla svelta merlatura ghibellina e dalle linee decorative sobrie e castigate. Il tempio di S. Chiara ricevette del pari dal 1892 in poi le cure più solerti, e nel 1900 si arricchì di una nuova Cappella del SS. Sacramento su disegno dell'architetto Vincenzo Benvenuti.

A Foligno hanno particolare importanza gli studi fatti sul castello di S. Eraclio, per il quale il Governo ordinò con sollecitudine urgenti restauri limitati però alla caratteristica chiesetta. Maggiore interesse destano le ricerche compiute nel Palazzo dei Trinci, opera del quattrocento, per secoli trasandata e manomessa in guisa da non offrire in molte parti vestigio dell'antica architettura. Avanzano solo la corte di onore, alcune sale e la cappellina domestica, adorna delle pitture di Ottaviano Nelli. Per sottrarre alle conseguenze di tanti vandalismi i preziosi resti della magione dei Trinci, ossia degli unici mecenati che vanti l'Umbria, si son fatti studi accuratissimi ed è a sperare che le cure degli enti e lo zelo del Governo riescano allo scopo desiderato da quanti amano il decoro delle nostre arti.



Dintorni di Foligno - Veduta generale del castello di S. Eraclio.

Una preziosità di antico stile dal punto di vista architettonico è in Foligno la facciata di S. Maria *infra portas*. Alcuni dettagli all'interno nella prima Cappella a sinistra di chi entra documentano la vetustà dell'edifizio. Sembra infatti che là sorgesse un tempio pagano, che S. Crispolto dedicò al culto dei cristiani nell'anno 58 dell'E. V. Nella Cappella, di cui parlo, si veggono affreschi di stile bizantino, ed uno di essi si nota anche nello strombo della finestruola binata con colonnine tortili. Rappresenta S. Disma. La relazione ci informa dei restauri



Chiostro dell'abbazia di Sassovivo presso Foligno.

fatti per impedire la caduta di molte pitture a fresco. A me piace aggiungere qualche osservazione su quei vaghissimi dipinti, in quanto sieno pressochè sconosciuti.

Appena entrati in Chiesa dal lato di sinistra, vediamo la figura di *S. Amico* e quella di *S. Rocco*, mirabile per l'espressione di dolore e per la bellezza veramente angelica del volto incorniciato da ricca chioma bionda e piegato con mossa naturale sulla spalla destra. Graziosi gli angioletti in gloria, e notevole per largo disegno in giallo e azzurro l'arazzo del fondo. Nella parete della nave sinistra è una *Madonna col Putto e S. Giovanni Battista* opera dell'Ugolino. Splendida la modellazione della prima figura, aggraziata la gloria degli angeli in atto di sostenere un arazzo a fiorami gialli su fondo rosso e risvolti azzurri. L'affresco porta la seguente scritta: « *Veste figure la facte fare Renata de Mariano per sua divotione A. D. 1480* (?) ». L'opera di Ugolino potrebbe dirsi la migliore della Chiesa se non dovessimo ammirare di più una *Madonna col Bambino* effigiata nel terzo pilastro a sinistra, immagine celestiale degna di essere uscita dal divino pennello di Giotto. Nella navata centrale attorno a un'edicola dedicata all'*Ecce Homo* due angeli di bella fattura e, come in predella, delicatissime teste di cherubini. Quasi rimpetto a questa edicola nel 1871 si scoprì una tomba, e nella nicchia, murata a causa della sepoltura, un affresco rappresentante la *Vergine*, il *Figlio* e due *Angeli*. Il Bambino tiene colla sinistra un cardellino e colla destra una mela. Si tratti di un dipinto del Mariotto? La sigla delle frutta e del cardellino non basta a darci un indice sicuro dell'artista, perchè fu cosa assai comune in quel tempo; ma lo stile sembra ricordar veramente il quadro della *Madonna con Gesù e Giovanni* e ai piedi del trono S. Benedetto e S. Francesco, opera di Bernardino e che ha appunto la doppia sigla or ricordata. Pregevoli affreschi son pure quelli dell'arco maggiore, ossia le imagini di *S. Cristoforo* e di *S. Giovanni*. Nella parete della croce si notano *S. Caterina* e *S. Girolamo* incoronato dagli angeli, figura nobilissima pel raccoglimento religioso della fisonomia. Anche la imagine della santa vagamente panneggiata ha pregio per la bellezza del volto e per la spontanea movenza. Al secondo pilastro della nave destra un *S. Pietro orante* e un *S. Tommaso Unzio*, antica e non spregievole pittura. Nel 1859, al termine della stessa navata fu scoperta una *Pietà*, in cui l'occhio ammira l'abbandono veramente mortale del Cristo e l'espressione di angoscia della Vergine collo sguardo vôlto al cielo e le palme congiunte e serrate al petto quasi con moto convulso.

Di più non dico per non allontanarmi di troppo dal mio tema, ma questo basti al lettore per giudicare dell'importanza di questa Chiesa, cui vorremmo veder dedicate le cure più assidue di conservazione, e destinata una somma per lo scoprimento degli altri dipinti, che debbono esistere nelle pareti ancor ricoperte di calce.

E giacchè si è fatta parola di Foligno, mi sembra utile osservare, che la lunga questione per la consegna al vescovo di quella città della parte monumentale dell'abbazia di Sassovivo è ormai giunta al suo termine in seguito alle premure dell'Ufficio regionale. Così l'edificio avrà finalmente degna custodia, e sarà conservato con vantaggio inestimabile del nostro patrimonio artistico.

Dei restauri operati nei monumenti di altre città dell'Umbria parlerò nel prossimo articolo.

O. Scalvanti.

Piacenza. — L'inaugurazione del Civico Museo.

Il giorno 10 agosto venne solennemente inaugurato il Civico Museo, nel palazzo di Belle Arti, dove ha sede l'istituto Gazzola.

Alla cerimonia erano presenti il sindaco, il prefetto, il procuratore del Re, parecchi assessori, Mores, Scalabrini, lo storico arciprete Tononi, professori, artisti e gli alunni tutti dell'Istituto Gazzola.

Il prof. Giulio Ferrari, che di questo nuovo istituto è stato l'anima e l'illustratore, lesse il discorso inaugurale e, a nome del Comitato, fece la consegna del Museo al sindaco, il quale rispose dichiarandosi lieto che Piacenza, che tanti tesori d'arte da secoli possedeva, ora li abbia raccolti in un sol luogo.

Parlò brevemente anche il prefetto, indi gli invitati si recarono a visitare le varie sale dello splendido Museo.

Gorizia. — Un campanile che minaccia rovina.

Da scandagli fatti sopra luogo da persone competenti, al vetusto campanile di Aquileia, risulta dalla dimensione d'altezza, che è di metri 72, una pendenza verso la piazza del Capitolo a quanto pare derivante da un abbassamento del suolo.

La parte che presenta più pericolo è la guglia al piano delle campane, le quali già da parecchio tempo non funzionano che a rari rintocchi.

La popolazione è allarmata.

Bibliografia

= *Architetti e maestri di legname tedeschi e lombardi a Perugia.* — Molteplici menzioni di tedeschi e di lombardi immigrati e vissuti a Perugia fino dal dugento si trovano; ma sono ricordi occasionali in libri che hanno ben diverso tema. Eugenio Muntz, il Labarthe, il Geymüller, e più degli altri il Rossi nel suo Giornale di erudizione artistica hanno fatto accenno a tedeschi e a lombardi che lavorarono o furono in Perugia.

Recentemente apparve nella *Rassegna d'Arte* un saggio di notizie e di documenti, forniti di illustrazioni, sopra alcuni architetti di Varese e del Benaco condotti a lavorare a Rieti nel quattrocento. Durante il congresso Storico recente abbiamo appreso dalla bocca del prof. **Alessandro Bellucci** che nel secolo XV esisteva a Perugia una corporazione di lombardi, muratori e architetti, che eseguirono parecchi lavori, federati in corporazione mediante il vincolo di uno statuto e della matricola.

Uno degli ultimi dipendenti di questa corporazione, il compianto sig. Hotif, lasciò alla nostra biblioteca lo statuto della Corporazione che sarà presto pubblicato. I tedeschi li troviamo negli annali Decemvirali impiegati o come orevigevi, o per custodire il leone comunale, o come moderatori dell'orologio, tintori e intagliatori in legno.

Era veramente tempo che qualcuno dei nostri studiosi, raccogliendo i dispersi documenti e le frammentarie notizie, pensasse finalmente ad illustrare completamente questo argomento.

Il quale potrà contribuire alla storia locale storia dell'arte in genere, specialmente nel determinare con chiarezza i caratteri specifici dell'arte lombardesca e ultramontana e nel rilevarne le differenze con l'arte italiana pura da estranei influssi.

= La roccella del vescovo di Squillace fu oggetto di un lungo articolo con riproduzioni e piante del cap. Enrico Caviglia nella *Rassegna d'Arte* dell'Aprile del 1903, che si occupò così per la prima dell'importante questione della conservazione del monumento notevolissimo. Dallo stesso argomento si era occupato il Dott. Julius Groeschel in un opuscolo uscito contemporaneamente all'articolo del Caviglia. Della medesima costruzione si occupa diffusamente **Josef Strzygowshi** nel suo recente volume *Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte* (Kirchenaufnalmen von S. W. Crowfoot und J. S. Smirnov) con 162 ill. Lipsia. Hinrichs'. 1903. Ne riparleremo in un prossimo fascicolo.

= *Una pagina di arte umbra* Nota di D. **Michele Faloci Pulignani.** Foligno. Salvati 1903. ill. E' un interessante benchè breve studio sui presunti architetti della Collegiata di S. Michele di Bevagna e su monumenti affini, con documenti e preziose note che rischiarano la storia di diverse costruzioni umbre medioevali.

= **Paolo d'Ancona.** *Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel medioevo e nel Rinascimento.* Roma. Cooperativa 1903 ill. E' un acuto e geniale studio sulle rappresentazioni allegoriche delle arti liberali, che nell'arte italiana trovarono così ampia applicazione ma quasi nessuno che se ne occupasse con criteri critici. Così son passate diligentemente in rivista le rappresentazioni di quelle arti a Siena nel pulpito, nella fontana di Perugia, nel pulpito di Giovanni Pisano a Pisa, nel campanile del Duomo di Firenze, nel tempio malatestiano a Rimini, negli affreschi del cappellone degli Spagnoli in S. Maria Novella a Firenze, nei manoscritti, nei dipinti, nei prodotti delle arti minori. Non ci troviamo però d'accordo col d'Ancona in alcuni particolari: per esempio la figura del tempio di Rimini che egli chiama l'Aritmetica è per noi la Poesia, come ce ne assicura l'atto ispirato e il lungo rotolo che si svolge; e l'altra che egli chiama la Geometria (perchè?) è evidentemente l'Eloquenza, con la destra alzata nell'atto del porgere.

= **Giovanni Vittani.** *S. Maria della Vittoria in Milano* — Cenni storici - Milano 1903. — E' una monografia fatta con serio metodo e con diligenza su ricerche originali. E ad augurarsi che il dotto archivista di Stato allarghi le sue ricerche ad altre chiese milanesi non meno interessanti per la storia e per l'arte che aspettano tuttora una illustrazione fatta con criteri moderni.

= **Andrea Moschetti.** *Il Museo Civico di Padova.* — Cenni storici e illustrativi presentati al Congresso storico internazionale di Roma. — Aprile MCMIII. Padova, Prosperini, 1903. — Il dotto direttore del Museo di Padova ha pubblicato recentemente questa illustrazione, splendida per veste tipografica e notevolissima pel testo, del Museo affidato alle sue cure: vi sono abbondanti cenni storici dell'istituto e notizie della biblioteca, degli archivi, delle raccolte artistiche e specialmente della Pinacoteca, tutti accolti nel Palazzo che riassume le tradizioni storiche e le glorie artistiche della famosa città. L'importanza delle ricche collezioni e le cure delle persone cui sono affidate appaiono chiaramente da questo volume, redatto con una diligenza che consiglia a indicarlo come modello. La cooperazione di diversi egregi cittadini che si assunsero la spesa delle tavole riproducenti i capolavori di quelle collezioni è a indicarsi pure come esempio degno d'esser seguito anche altrove e ce ne rallegriamo col prof. Moschetti che l'ideò e seppe tradurla in atto. A Luigi Rizzoli jun. spetta la dotta illustrazione del Museo Bottacin, ben noto agli studiosi d'arte, che fa parte delle collezioni patavine. M.

= In occasione del 50 anniversario del prof. **Frans Wickloff** i suoi ammiratori e i suoi scolari pubblicano una singolare raccolta di saggi di storia dell'arte dove sono trattati argomenti diversi e trattate tutte le epoche da primo Medio Evo fino a questo nostro principio di secolo.

Il volume s'inizia con un lavoro del dott. Alois Riegl; *Studii romano-orientali* che si collegano all' importante pubblicazione sull'arte industriale romana.

= **The Burlington Magazine** — Settembre-Ottobre. *Un pittore Senese della leggenda Francescana.* B. Berenson. Mr. B. Berenson prende argomento dalla pia leggenda del poverello d'Assisi e dai pittori che la illustrarono per esporre una sua teoria sull'espressione del sentimento religioso nell'Arte. Egli dedica parecchie pagine allo sviluppo della sua tesi che credo poter brevemente riassumere così. L'Arte, per rendere certi sentimenti come la pietà, l'estasi religiosa, non dev'essere rappresentativa ma presentativa, non deve cioè voler esprimere le emozioni col giuoco della fisonomia e coll' atteggiamento della persona ma provocare nella nostra immaginazione analoghi sentimenti. La qual cosa si ottiene cogli effetti di spazio, così bene intesi dal Perugino e da Raffaello, di moto, di colore e col disegno delle linee e dei contorni. Onde pittori idealisti non saranno quelli che, come Giotto, seppero rendere meglio le forme e la consistenza del corpo ma quelli che, come gli antichi Senesi, e fra i Toscani il Botticelli, furono, più che dei modellatori, dei linealisti. Maestri in tale Arte i Cinesi e i Giapponesi: in Italia, Siena, la città mistica per eccellenza, patria di S. Bernardino e di Santa Caterina, diede nel XIV e XV secolo i puri idealisti come Simone Martini, Ambrogio Lorenzetti ed Andrea Vanni.

Per illustrare la sua teoria il Berenson confronta gli affreschi di Giotto in Assisi, narranti la vita ed i miracoli di S. Francesco, con alcuni dipinti di Stefano di Giovanni, detto il Sassetta, che ritraggono le stesse scene. Il nostro A. ebbe poi una cara e duplice fortuna, scoprendo in Francia una serie di tavolette inedite del Sassetta (1) che ornavano già la parte posteriore di un quadro da lui posseduto. Questo che rappresenta S. Francesco in una gloria di Angeli, in piedi sulle acque, era una volta, secondo ci dice il Rosini nella sua *Storia della Pittura*, in un villaggio presso Siena.

Come venisse tolto di là e capitasse nelle mani di un rigattiere di Firenze non si sa ma non è però cosa tale da meravigliare coloro che conoscono in qual modo si custodiscono gli oggetti d' arte in Italia.

L'articolo del Berenson ha grande interesse e per le deliziose tavolette che illustra e per la questione d' arte trattata con una maestria che rivela in lui un psicologo non inferiore certo al critico ed al *connaisseur*. Noto però che qui, come in altri suoi scritti, lo stile piuttosto involuto non ne rende sempre facile la comprensione e che la copia delle immagini nuoce talvolta alla chiarezza delle idee. G. C.

(1) Otto, di cui sei in Parigi presso M. Clarendon, una presso il Comte de Martel nel Château Beaumont, una a Chantilly nella collezione già del Duca di Aumale.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — Biassoni Battista *responsabile.*

Parma. — Due tele del Caracci.

Leggiamo nel giornale la *Sera* di Milano del 14 Ottobre u. s.: « Leggendo, nella *Gazzetta di Parma* e in altri giornali la notizia della presunta prossima rovina dei due *famosi* quadri di Lodovico Caracci esposti nello scalone della Pilotta, sono tornato ad esaminarli attentamente, quantunque li avessi osservati cento volte frequentando la Biblioteca Palatina. Ora debbo confessare che mi sono trovato dinanzi ad una delle solite esagerazioni oggi divenute di moda, perchè la prossima rovina è, per me, più che dubbia, da escludersi; come infatti l'ha esclusa una commissione di quattro celebri artisti: il Sacconi, il Calderini, Cesare Maccari ed Ettore Ximenes; il rilassamento della tela e lo sporco, non sono certo vantaggi, ma sono mali facilmente rimediabili. Quanto poi a celebrarli capolavori trovo che occorre un certo ottimismo, e più ancora per ritenere che due quadri che hanno l' altezza di circa otto metri e le figure di quattro, possano star bene nelle sale, fra dipinti di dimensioni e di figure infinitamente minori. Infatti ricordo di aver udito dallo Scaramuzza che, avendoli il Caracci eseguiti per l'abside di una grande chiesa, erano nella Pinacoteca addirittura *opprimenti*. Ma io ho voluto sentire anche presso il Museo e la Pinacoteca come erano andate le cose. Mi hanno detto che appunto intorno al 1894 i direttori di quegli istituti si accordarono nel mettere i due dipinti nello scalone, perchè in buona luce e in buona proporzione con la loro grandezza. Ma ciò che si dimentica dagli *allarmisti* si è di notare che per maggior conservazione i direttori fecero fare la costosa vetrata che si trova all'ingresso dello scalone stesso, sufficientissima a proteggerlo come una chiesa; ma poichè nessuno si è incaricato e si incarica di tenerla chiusa, l'umidità e le esalazioni delle stalle vicine si sono fatta e si fanno strada. Per tal modo nei due uffici fanno chiaramente intendere che il posto era ed è buono, o almeno il migliore trovato per tele così invadenti.

Del resto non possiamo convenire, dati i criteri liberali nel campo dell'arte e degli studi oggi prevalenti, che sia generoso il negare a una città sorella, Piacenza, il ritorno di quei due quadri che le appartenevano. Gli inconvenienti che si lamentano alla conservazione dei dipinti in questione, si devono proprio alla negligenza di quanti passano per là e non si curano di mantener chiuso il locale. E non è escluso che fra questi non ci sia anche qualcuno che oggi grida *alla ruina!*

Parma. — Marmi artistici nell'alveo del fiume Parma.

Durante gli scavi ora in corso per la costruzione di un « Lungo Parma » si rinvennero, alla profondità di sei metri sotto l' alveo normale del torrente, dei blocchi di marmo di Carrara e di Verona, finissimamente lavorati, per fregi e frontoni di grandi monumentali edifici, probabilmente dell'epoca romana.

Lo stile delle ornamentazioni è ionico e corinzio. Alcuni di quei marmi sono muniti di arpioni in ferro per legame di sostegno.

Un altro pezzo, pure di marmo di Carrara, di cui si scorge fuori terra solo la cuspide, è foggiato ad architrave di finestra di bellissima forma e di perfetta lavorazione.

Si suppone che questi pezzi abbiano servito alla ornamentazione di un monumentale teatro dell'epoca romana e da alcuni vuolsi anche che il teatro in parola abbia potuto essere quello appunto dell'epoca, scoperto sotto il Sant'Ulderico.

Gli scavi continuano alacremente, nella persuasione che se ne possano scoprire altri nuovi pezzi.

Si trasportarono queste sculture al nostro Museo.

Bertinoro. — La chiesa di Polenta.

Nella celebre chiesa di Polenta — monumento nazionale — sono apparse da qualche tempo nell'arco dell'abside centrale varie crinature. che si estendono fino alla cripta, minaccianti la solidità del monumento e causate da uno spostamento del terreno: per cui occorre il sollecito consolidamento del muro dell'abside centrale e il risanamento della cripta, minata dall'umidità.

Dal parroco don Bassi sono già stati interessati per le ripazioni Giosuè Carducci — il cantore della storica chiesa — e l'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti.

È a sperare che saranno presi solleciti provvedimenti per tutelare efficacemente la solidità della chiesa ove Dante pregò.

Perugia. — Il grande affresco del Nelli.

Si stanno compiendo i lavori per liberare da barbaro intonaco e da sciagurate scialbature il grande affresco di Ottavio Nelli, il più illustre pittore della città di Gubbio, interessantissimo per lo studio complesso della pittura umbra nel vario suo svolgimento.

Domodossola. — Una scoperta archeologica al castello visconteo di Ornavasso.

Presso Ornavasso, a 25 chilometri da Domodossola, fu scoperta dopo l'esplosione di alcuni colpi di mina, una galleria che si dirige verso i sotterranei del castello eretto sui colli della Guardia da Gian Galeazzo Visconti nel 1390.

La scoperta è di notevole importanza archeologica.

Parigi.

Il tesoro di Boscoreale, scoperto il 6 aprile del 1895 dall'on. Vincenzo di Prisco in un suo fondo presso Pompei e comperato dal barone Edmondo Rothschild, che lo regalò al Museo del Louvre, occupa un posto d'onore nella sala dei gioielli antichi situata presso la galleria di Apollo.

Questo tesoro aveva per vicino la tiara di Saitaferne, diventata celebre dal giorno in cui la sua autenticità cominciò a essere messa in dubbio dal pittore Ellina, il quale non era ben certo di ciò che diceva, ma voleva semplicemente dar fastidio ai periti e e ai conservatori del Museo. Il caso, che fa bene le cose, volle che l'Ellina, senza saperlo, fosse nel vero.

Ora lo stesso personaggio, un po' bizzarro e fantastico, lusingato dal suo precedente per quanto casuale successo, rientra in iscena e dichiara che anche il tesoro di Boscoreale è composto di oggetti abilmente fabbricati e falsificati da artisti contemporanei. In una lettera da lui indirizzata al signor Kaempfen, direttore dei Musei francesi, l'Ellina assicura di essere in grado di provare al ministro delle Belle Arti che il tesoro di Boscoreale è falso e di consegnargli gli abbozzi e i disegni che servirono di modello, indicandogli anche l'operaio che ha fatto il lavoro e in quali condizioni. Il tesoro sarebbe stato trasportato da Parigi alle falde del Vesuvio per essere sotterrato e dissotterrato, allo scopo di fare un eccellente affare, mistificando i troppo ingenui archeologi.

L'Ellina aggiunge di aver pure la prova assoluta che delle statuette di Madonne in argento di fabbricazione recente furono vendute a certi Musei come lavori del XV e del XVI secolo; egli accusa infine il direttore dei Musei francesi di pagare dei sedicenti giornalisti per diffamare nei loro fogli effimeri il denunciatore dei falsi oggetti antichi.

Questa nuova accusa lanciata dal pittore di Montmatre sul signor Kaempfen ha messo a rumore il campo degli archeologi. Il direttore dei Musei, che godevasi pacificamente le vacanze lontano dalla capitale, è ritornato in tutta fretta a Parigi per difendersi. Egli protesta in primo luogo contro l'accusa di aver assoldato dei giornalisti per diffamare l'Ellina. Tutto ciò è assolutamente falso. Il direttore dei Musei non ha mai dato un soldo a tale scopo. Nessuno gli chiese mai nulla, salvo l'Ellina che lo aveva pregato di sottoscrivere per la pubblicazione di un giornale che non vide mai la luce.

Quanto al tesoro di Boscoreale, il signor Kaempfen si limita ad osservare che non venne acquistato dal Museo del Louvre, il quale lo ebbe dalla munificenza del barone Rothschild. È noto però che il barone ne fece acquisto allo scopo di regalarlo al Museo, perchè il signor De Villefosse lo aveva informato del vivissimo desiderio degli archeologi francesi di conservare in Francia il tesoro di Boscoreale. Per una curiosa coincidenza il signor De Villefosse, conservatore del Museo del Louvre, è lo stesso che consigliò di acquistare la famosa tiara.

Il barone Edmondo pagò il tesoro mezzo milione di franchi. Altri tre ricchi collezionisti, che avevano comperato separatamente degli oggetti staccati dal tesoro, li regalarono pure al Museo del Louvre per completare la celebre raccolta.

Il tesoro di Boscoreale si compone di 102 pezzi, i quali consistono in vasi decorativi e utensili. È un completo e magnifico servizio di argento da tavola vecchio di dicianove secoli e come tale assolutamente unico al mondo.

Ditta FRANCESCO AIROLDI

Deposito e Vendita: **Via Armorari, 5**

Stabilimento e Studio: **Corso Buenos Ayres** (*già Loreto*) *N. 59.*

Mobili artistici in stile e fantasia: Cornici d'ogni genere (specialità per pittori)

Specchiere, Oggetti diversi d'ornamento di Chiesa, Appartamenti, Teatri, ecc.

ESPORTAZIONE

Assortimento Ricchissimo di Caratteri e Fregi Ultima Novità.

P. Albé & Figlio

Premiata Fonderia Tipografica

Milano

Corso Vigentina N. 50-52

Stabilimento Artistico per le riproduzioni fotomeccaniche.

Impresa di Vendite

A. GENOLINI

6, Via Giulini - MILANO - Via Giulini, 6

VENDITE AL PUBBLICO INCANTO

di Collezioni d'Arte Antica e Moderna

Mobilio di Appartamenti

Esposizione permanente e Vendita all'amichevole

di Antichità e Belle Arti, Monete e Medaglie, Bronzi, Armi, Quadri, Mobili, Arazzi e Stoffe, Vetri Maioliche, Marmi, ecc., ecc.

Le sale dell'Impresa Vendite sono aperte al pubblico tutti i giorni dalle ore 9 alle 17.

KOH-I-NOOR

Matite nere finissime in 16 graduazioni

per Artisti, Ingegneri ed Architetti

Specialità delle premiate Fabbriche di L. & C. HARDTMUTH

(Vendonsi nelle principali Cartolerie del Regno)

Esposizione Universale Parigi 1900 GRAND PRIX la più alta onorificenza

BUDWEIS-VIENNA

MICHAEL HUBER — FABBRICA COLORI PER ARTI GRAFICHE — MILANO — Dirett. A. BAELZ.

La presente Rassegna è stampata con inchiostri della Casa MICHAEL HUBER

Anno III. - N. 12 Milano: Dicembre 1903

RASSEGNA D'ARTE

Commissione Direttiva:

Solone Ambrosoli — Guido Cagnola — Francesco Malaguzzi
Corrado Ricci — G. B. Vittadini

Sommario:

Carlo Loeser: Note intorno ai disegni conservati nella R. Galleria di Venezia *(con undici incisioni)*. — Diego Sant'Ambrogio: Il prezioso cappuccio di piviale del Museo Poldi Pezzoli (*con una incisione*). — Amy A. Bernardy: Figure e colori negli « Acta sincera Martyrum » (*Contin. e Fine*). — Ambrogio Annoni: Una sedia presbiterale del Cinquecento ad Affori, presso Milano (*con tre incisioni*). — *Polemiche. Maggiore* Enrico Caviglia: Ancora della Roccella del Vescovo di Squillace. — Odoardo Gardella: Cose lunghe come campanili. — A. De Nino: Corrieri Artistici (*con una incisione*). — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:
nel Regno 10 *Lire*
per l'Estero Lire 11.

Direzione e Redazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

Editori MENOTTI BASSANI e C. - Milano
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

Cronaca.

Roma. — Il Vaticano e l'appartamento Borgia.

Gli studiosi d'arte hanno palesate le loro vibrate proteste contro la voce corsa in questi giorni pei giornali che la corte pontificia pensi di dare a Mons. Merry del Val come suo appartamento le stanze dell'appartamento Borgia. Noi uniamo la nostra protesta a quella di tutti coloro che si sdegnano all'idea di un simile vandalismo. Che in Vaticano non si trovino proprio altri locali per l'abitazione del nuovo Sottosegretario di Stato e che vi sia così scarso l'intelletto artistico da non capire il grave pregiudizio che l'inconsulto provvedimento porterebbe non solo agli studiosi d'arte ma alle stesse pitture che decorano meravigliosamente quelle pareti e quella vôlta?

Nè le recenti asserzioni degli organi vaticani che l'appartamento dei Borgia potrà essere, come pel passato, visitato dal pubblico, vale a rassicurarci, anzi è una conferma della notizia. Chi conosca lo scempio fatto, con pretesi restauri, alle logge di Raffaello — ormai rovinate irremissibilmente dagli imbratti e dai visitatori — sa bene il conto che bisogna fare delle assicurazioni del Vaticano in difesa del patrimonio artistico così malauguratamente affidato alle sue cure.

Bologna. — Il rinvenimento di trenta affreschi pregevoli nella Chiesa di San Giovanni in Monte.

Nel 1894 il professor Pietra, nel leggere la *Vita dei pittori bolognesi* del canonico Giuseppe Crespi, apprese nella descrizione della vita del Cavazzone, che molti affreschi dovuti a Giacomo Francia dovevano trovarsi coperti da intonachi nella chiesa di San Giovanni in Monte.

Il Crespi così scriveva:

« Finalmente nella chiesa di San Giovanni in Monte, in un « pilastro fuori della cappella Bentivogli, è un San Giovanni pre- « dicante alle turbe, dipinto dal nostro Cavazzone, il quale non « farei la sicurtà, che più vi fosse al tempo della stampa di questo « libro, poiche non amandosi che il bianco delle muraglie, troppo « facil cosa si è che sparisca con esso e con altri, che vi sono in « pilastri, *come sparirono nella medesima chiesa i cinquant'otto Papi « e Cardinali e Vescovi di Giacomo Francia che al dire del Mal- « vasia erano così teneramente dipinti a fresco nei pilastri di quella « chiesa, le bizzarre teste e fisionomie dei quali tutto il dì da pittori « anche moderni e di maggior grido venivano studiate e poi furono « con tanto danno dell'arte ecc. col color di travertino ampiamente « cassate per rimodernare quella chiesa* ».

Il Pietra, basandosi su quanto asseriva il Crespi, domandò ed ottenne di fare un'esplorazione su uno degli otto piloni della chiesa di San Giovanni in Monte, e dopo diversi strati di tinte e di calce scoprì tracce evidenti di un affresco. Della scoperta venne dato avviso all'Ufficio Regionale dei monumenti il quale diede il permesso di proseguire nel lavoro di esplorazione.

Primo a venire alla luce, fu un'affresco pregevole rappresentante un San Tomaso dell'ordine dei Canonici Lateranensi che rivelava, come asseriva il Crespi nella sua pubblicazione, la maniera della scuola del Francia.

Dopo questa prima ed interessante scoperta si fecero pratiche per ottenere un aiuto pecuniario per proseguire nelle ricerche in tutti i rimanenti piloni, ma la cosa fu abbandonata.

Solamente l'anno passato, avvicinandosi l'epoca della tradizionale festa decennale, per la quale si fanno ampi restauri nella chiesa di S. Giovanni in Monte, il parroco Don Domenichini ordinò lo scoprimento di tutti gli affreschi che si trovavano negli 8 piloni della chiesa.

Il Prof. Pietra iniziò subito i lavori, che sospese solo per una malattia sopravvenutagli e li riprese più tardi.

I lavori dettero ottimi risultati; sopra ciascun pilone vennero rinvenuti e messi alla luce quattro affreschi di Papi, vescovi ecc., formando un totale di trenta bellissime pitture, in parte ancora conservate meravigliosamente e in parte rovinate. Altre due di queste pitture non poterono essere scoperte perchè nascoste da un muro che sostiene le cantorie.

Messi alla luce gli affreschi era necessario restaurarli con tutte le regole d'arte per non danneggiarli: e questo delicato incarico fu assegnato al Prof. Pietra che ha già cominciato, ritoccando le pitture meno deteriorate e coprendo le parti di quelle che non si possono assolutamente rifare, con una tinta neutra.

I piloni in origine erano dipinti a mattone e anche in questi si rifece ciò che mancava.

Ora i lavori di restauro e di ritocco sono già a buon punto e non restano che da ultimare quattro piloni.

I lavori di restauro iniziati così lodevolmente dovrebbero essere estesi allo scoprimento degli archivolti e delle crociere che hanno sotto il bianco di calce lo stesso trattamento dei piloni e cioè i finti mattoni.

L'autore dei suddetti affreschi sembra non sia il solo Giacomo Francia. Pare vi abbia contribuito anche il fratello Giulio, per quanto asserisce il Baldinucci, il quale osserva come *alcuni Santi che si vedevano dipinti in certe colonne della Chiesa di S. Giovanni in Monte fossero di Giulio Francia.*

In tutti i modi non verrebbe per nulla a contraddire quanto afferma il Crespi, perchè tanto il Giulio quanto il Giacomo sono ambedue della stessa scuola di Francesco Francia.

Mentre lodiamo il lodevole interessamento del Prof. Pietra, che si è adoperato a ridare alla luce le pitture pregevoli da noi descritte, facciamo voti che il Ministero della Pubblica Istruzione possa contribuire con aiuti pecuniari alla lodevole iniziativa del Parroco Don Domenichini, trattandosi di lavori che ridonano il carattere architettonico alla chiesa monumentale di S. Giovanni in Monte.

Bologna. — Un buon esempio.

Abbiamo visto con piacere che il XX Congresso Cattolico tenutosi a Bologna ha, dietro proposta del Marchese Crispolti, approvato l'istituzione di Consigli Diocesani, formati di persone valenti nella tecnica, nella storia e nell'archeologia dell'arte cristiana, che diano pareri intorno all'ordinamento e restauro degli edifizi e suppellettili sacri, sorvegliando la custodia degli oggetti d'arte, aiutando con ogni mezzo, specialmente con lezioni e conferenze, la diffusione della cultura artistica nel clero. Noi, che nella *Rassegna* abbiamo lamentato i vandalismi commessi nelle Chiese ed il colpevole abbandono in cui sono lasciati tanti tesori artistici da sacerdoti ignoranti il loro valore, plaudiamo alla proposta del Marchese Crispolti e facciamo voti perchè se ne veggano presto i buoni effetti.

Gubbio. — Un grande affresco di Ottavio Nelli.

Sono incominciati nella nostra chiesa di S. Agostino i lavori per lo scoprimento del grandioso affresco dipinto sulla vasta parete dell'abside da Ottavio Nelli.

L'egregio sig. Brizi Domenico di Assisi, coadiuvato dal suo nipote, procede alacremente, e già può vedersi benissimo che il dipinto rappresenta il *Giudizio Universale.* Cristo giudice campeggia nel mezzo circondato da dodici troni, ove siedono gli apostoli aventi al disotto gruppi di santi, di cui sono scoperte le teste e più sotto gruppi di morti che risorgono. Le figure sono sempre bellissime e formano uno spettacolo imponente.

La bella opera d'arte appartiene alla scuola umbra che fiorì nel XIV e XI secolo, ed ebbe come maestro il Palmerucci e come più grande Ottaviano di Martino di Nelli, cui venne attribuito l'affresco tornato oggi alla luce. E infatti l'abside della chiesa è decorata da affreschi, i quali ricordano la vita di Santa Monica e di Sant'Agostino e sui quali la critica è stata sempre concorde nell'attribuirli al Nelli. Di questo artista si trova anzi qua e là fra i gruppi di personaggi, l'autoritratto nelle sembianze d'un giovane a baffetti rossi e piccola barba a due punte. Questa figura è pure dipinta nel *Giudizio Universale* fra il coro dei beati.

Ci rallegriamo con il commendatore Sacconi che ridona all'arte italiana sì belli e preziosi monumenti, augurandoci che altre pitture non meno interessanti dello stesso autore e di Gentile da Fabriano, esistenti alle pareti ed alla crociera del volto del coro, vengano quanto prima restaurate e messe al sicuro da ulteriori danni, ed a tale effetto ci è noto che don Giovanni Andredi, parroco di questa chiesa, ha già inviato al Ministero dell'Istruzione apposita domanda, e vogliamo sperare che venga accolta trattandosi di conservare dipinti di grande importanza.

"INTIMUS" in 15 gradazioni
Chiedere sempre la Marca di fabbrica
JOHANN FABER - Norimberga.
Matite nere finissime per Artisti, Ingegneri ed Architetti * * * * * * * *
In vendita presso le principali Cartolerie.
(2 martelli incrociati)
Premiato in tutte le Esposizioni.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO III. MILANO - Dicembre 1903. N. 12.

Note intorno ai disegni
conservati nella R. Galleria di Venezia

Mi propongo di comunicare alcune note critiche sopra la ricca e svariata collezione di disegni nella R. Accademia di Venezia.

Io limiterò le mie osservazioni a quei disegni che, o per il loro interesse archeologico, ovvero per il loro merito intrinseco s'impongono all'attenzione; d'altra parte mi propongo di non oltrepassare quel periodo che vien da tutti riconosciuto come la grande epoca classica dell'arte italiana.

Per poter confrontare ed adottare ad ogni singolo disegno questi miei appunti mi servirò dell'indicazione del numero della cornice seguìto da quello progressivo di registrazione che specifica ciascun disegno.

Mentre sto redigendo questa memoria una gran parte dei disegni è ancora sprovvista del cartello indicativo dell'autore, essendo la Direzione occupata nella compilazione di un nuovo catalogo. Dalla Direzione stessa vengo assicurato che verrà fatta una revisione completa delle aggiudicazioni tradizionali spesse volte incerte e poco seriamente fondate; e codesto nuovo esame indirizzato allo scopo di chiarire la nomenclatura dei singoli disegni sarà fra poco tempo portato a termine. Possiamo adunque sperare che la Direzione, la quale ha sempre addimostrata tanta diligente solerzia, arriverà ad offrire agli studiosi una guida più precisa e più sicura di quella che servì sino ad ora.

Corn. 1. — Il contenuto di questa cornice consiste in una serie di disegni trecentisti, i caratteri dei quali dimostrano come essi appartengano alla scuola *Veronese* la quale s'innestò anche a Padova con l'Altichieri. Sono fini saggi della tecnica detta alla punta d'argento che, prima prediletta nell'Italia settentrionale, sale poi in gran voga a Firenze con lo sviluppo del quattrocento. Però, da questa raccolta, debbono essere eliminati il *N. 9 S. Francesco che riceve le stigmate*, disegno indubbiamente d'origine Fiorentina e che si avvicina allo stile di Fra Angelico, ed il *N. 15*, una figura d'uomo orante in ginocchio della scuola di Filippino Lippi.

Corn. 2-3-5-6-8-9-11-12-14-15 sono intieramente occupate dal famoso libro detto *Degli schizzi di Raffaello*. Questa raccolta tenuta una volta in così alta stima s'è sempre sminuita nella considerazione degli intelligenti; ed il Senatore Morelli fra tutte queste foglie rivendicava a Raffaello soltanto il *N. 16*, recto e verso, e giudicava gli altri essere della mano del Pinturicchio. Io confesso che non posso non vedere anche in questi disegni prescelti dal Morelli una estrema incertezza di visione d'artista, una mano a cui fa difetto anche la prima disciplina. Ma oltre a questo, ritengo che non solo quei disegni che furono distinti dal Morelli, ma anche tutti gli altri che vengono ora ascritti al Pinturicchio, ora ad Antonio da Viterbo, ora non so a chi, ritengo adunque che tutti questi schizzi costituenti nel loro insieme il libro, senza eccezione, non sieno se non una falsificazione del settecento. Anzi parmi che tutti i fogli sieno disegnati dalla medesima mano la quale spesso tenta di modificare lo stile allo scopo di trar maggiormente in inganno. L'autore ha preso i suoi soggetti dagli affreschi del Pinturicchio esistenti nella Cappella Sistina, da opere del Signorelli, da stampe del Mantegna e del Pollaiuolo, da pitture Raffaellesche e di sua scuola, dai ritratti di letterati e filosofi copiati in parte da quelli fatti da Giusto di Ghent pel Palazzo d'Urbino, ed in parte immaginati da lui stesso. Ha creato paesaggi imitando più o meno i fondi di pitture umbre, ed ha preso a prestito dettagli da opere diversissime e di varie epoche. Guardiamo più da vicino questo strano miscuglio. Prendiamo a caso i disegni *17* e *19* della corn. 2. In essi si mostrerà come il segno, sia quando descrive un contorno costruttivo, sia quando vuol indicare il drappeggio e l'ombreggiatura, non è in nessun modo differenziato ma è sempre egualmente meccanico e privo di vita vera. Passando al rovescio di questi due fogli vediamo come il falsificatore dimentichi affatto i suoi modelli quattrocenteschi e si lasci andare a pieno volo, nella sua tecnica, alla più viziosa pratica dell'insegnamento accademico settecentista. Il suo modo d'ombreggiare col pennello, come si vede ad esempio nel foglio corn. 5, *N. 35*, determinante il chiaroscuro a macchia decisa e corrispondente ad uno schema arbitrario, non ha niente del metodo del quattrocento, ma è invece maniera caratteristica del settecento. E chi mai sospetterebbe essere opera dell'epoca aurea i disegni corn. 6, *N. 41*, rovescio, e il *N. 38* od il *N. 39*, quello sgorbio di paesaggio! Anche le parole manoscritte sparse sui fogli non hanno senso e per di più mostrano patenti contraddizioni paleografiche.

Ora se noi scorriamo con occhio del tutto ingenuo l'aspetto generale, le forme ed i visi (ne sia esempio, corn. 8, *N. 51*), non dovremmo riscontrarvi quel gusto tipico nel disegnare di una scuola che genererà poi un Canova od un Appiani, e l'indirizzo della quale è pervaso di un classicismo falso e sentimentale? Concludendo: tra tutto ciò che vien innalzato a notorietà d'arte, proprio questo presunto libro del Raffaello è quello che merita meno importanza e considerazione.

Corn. 4. — Figura d'uomo nudo, seduto con la gamba sinistra accavallata sulla destra: nel fondo una

Disegno di Benozzo Gozzoli
R. Accademia di Venezia - Corn. 18, *N. 102.*

Disegno di Benozzo Gozzoli per gli affreschi della chiesa di S. Francesco in Montefalco.

statua di donna veduta posteriormente. Codesto foglio è stato sfregato e ristaurato sino al punto da perdere la sua sostanza ed il suo carattere originale, così che poco ci rimane all'infuori del concetto di ciò che aveva creato l'artista. Il nome del Bramante che gli è stato affisso non mi persuade, ed ancor meno mi convince quello del Bramantino. E quantunque io vi intravveda un non so che di scuola lombarda nelle forme larghe e nel medesimo tempo alquanto molli, e nell'attitudine ricercata ma priva tuttavia di spontaneità e di vera grazia, pure non potrei con precisione determinarne l'autore.

Corn. 7, *N. 42.* — S. Sebastiano, studio a penna ed acquarellato su carta di tinta rosea. Lavoretto che dimostra spirito e maestria. Ha qualche rassomiglianza con un disegnino rappresentante un santo in piedi sotto un'edicola, che appartiene alla Galleria degli Uffizi dove è giustamente classificato nella scuola ferrarese. Anche il nostro disegno accenna allo stile di Cosimo Tura.

N. 43. — Tondo rappresentante la Pace raffigurata da una mezza figura di donna dietro alla quale si presenta un angelo che appoggia la mano sopra un ramo uscente da un vaso sul quale è scritta la parola *Pax*. E' un disegno a penna, acquarellato, ed è senza dubbio opera di Liberale da Verona; costituisce forse un progetto per qualche miniatura. Arieggia allo stile mantegnesco, e di più mette in evidenza le forme alquanto esagerate e peculiari dell'artista.

Corn. 7, *N. 46.* — Bellissimo cartone di Gaudenzio Ferrari « la Natività » dipinto a seppia; opera della sua prima maniera. E' di rara importanza sia per la finezza dell'esecuzione, come per il fascino dei tanti svariati particolari. Gaudenzio Ferrari, colla sua graziosa fantasia e nel tocco del suo pennello brioso e spiritoso, dimostra la parentela che lo avvicina all'antica scuola lombarda di Zenale e Butinone.

Gli altri due disegni contrassegnati dai *N. 48-49* e compresi nella medesima cornice, pure avendo una qualche analogia con lo stile di Gaudenzio non sono di mano sua e possono invece con certezza venir attribuiti allo scolaro Lanino. La cornice 65 col *N. 135* « gruppo apostoli » e la cornice 28 col *N. 160* rappresentante una *Madonna con angeli e santi*, contengono altri disegni di Gaudenzio, ma d'epoca posteriore.

Corn. 10, *N. 61.* — Studi di due gruppi d'uomini del prolifico e stravagante Amico Aspertini. Il *N. 72*, uno studio per il soggetto, « l'Incredulità di S. Tommaso » viene attribuito a Lorenzo Costa ma parmi che per le debolezze di fattura difficilmente si possa darne la paternità ad un capo scuola della sua fama. Il rovescio di questo foglio contiene un gruppo preso da un bassorilievo che rappresentava un trofeo classico. In questo disegno l'autore è manifestamente ancor più debole che in quello del resto del foglio. *N. 64-65* figure inginocchiate cariche di pieghe legnose ed eccessivamente multiple. Già la tinta rosea troppo fresca della carta, il rialzo di biacca troppo stridente, l'apparenza pretenziosa che non nasconde il vuoto della fattura denotano che ci troviamo innanzi ad una falsificazione del secolo XVIII. *N. 60* disegno per una pala d'altare con tre santi è decisamente opera d'origine posteriore a Timoteo Viti od a Francesco Francia ai quali è stato successivamente attribuito.

Corn. 17. — L'unica opera di mano dello stesso Perugino, fra i diversi che ivi gli vengono attribuiti, è il *N. 98*, disegno a penna raffigurante due angeli.

Confrontandolo con i *N. 99* e *100*, imitazioni posteriori, salta subito all'occhio la sicurezza del tratteggiare, tuttavia così sciolta e fresca, e che rende chiaramente l'espressione voluta dei volti e la verità delle forme e degli atteggiamenti. Il *N. 101*, recto e verso, non è che una delle copie fatte forse

Disegno (rovesciato nella riproduzione) di Benozzo Gozzoli, per Montefalco - *R. Galleria degli Uffizi.*

contemporaneamente dai discepoli e tratte da lavori eseguiti dal maestro.

Corn. 18, *N. 102.* — Testa di giovane con berretta di sotto alla quale sfuggono i capelli in ciocche svolazzanti; di sotto vi è un frammento di testa in profilo e lo studio di un orecchio. Disegno alla punta d'argento rialzato di biacca su carta violacea. Questo disegno, che è sempre stato attribuito a Paolo Uccello, posso rivendicarlo come opera di Benozzo Gozzoli. Mi riesce anzi di gradimento, il vedere che il compilatore del nuovo catalogo, il prof. Paoletti, ha definitivamente accettato, dietro la mia comunicazione, la nuova attribuzione. Senza entrare in ragionamenti stilistici, i quali non possono persuadere tutti, darò piuttosto la prova quasi documentaria del mio asserto, richiamando l'attenzione al disegno che si trova nel rovescio dello stesso foglio. Rappresenta S. Luigi di Tolosa ed è lo studio per l'affresco eseguito dal Benozzo nella chiesa di San Francesco a Montefalco (1) dove si può dire che cominciasse la sua carriera artistica indipendente. L'elegante cupola della nicchia sarà stata suggerita a Benozzo da quella dell'arte dei Medici e Speziali nel lato sud di Orsanmichele eseguita nel 1399, la quale a sua volta può essere stata ispirata dal Tabernacolo d'Orcagna nell'interno della chiesa. I disegni autentici di Benozzo, sono assai rari, e fra tutti quelli esposti nella Galleria degli Uffizi ed a lui attribuiti, nemmeno uno mi convince della sua origine. Invece mi è riuscito di trovarne uno autentico tra le cartelle riservate della raccolta Medicea in cui sta scritto in caratteri antichi, ma ben posteriori, il nome di Giulio da Forlì. E' segnato col *N. 1358*, scuola Umbra. Anche questo è lo studio per un'affresco a S. Francesco di Montefalco rappresentante un'episodio della vita di S. Gerolamo. Siccome con probabilità anche il disegno di Venezia sarà uscito dalla raccolta Medicea, possiamo supporre che questi due disegni appartenessero ad una serie più estesa di studi del nostro artista per Montefalco. Intorno a ciò, ed ai disegni di Benozzo che altrove esistono, aspettiamo interessanti ragguagli dal libro che il prof. Langton Douglas sta preparando intorno a Benozzo Gozzoli.

Affresco di Benozzo Gozzoli a Montefalco.

N. 104. — Busto di un giovane di fattura e di stile perfettamente eguale al precedente, su carta verdastra. Anche qui indubbiamente il cartello che lo classifica come Paolo Uccello deve essere sostituito col nome di Benozzo. E dal momento che codesto foglio non ha alcun giustificativo sul suo rovescio, è necessario accontentarci di guardarlo di faccia. Mi accontenterò dunque di notare che mai Paolo Uccello avrebbe concepito una testa morbida e dolce d'espressione come questa, la quale rispecchia del tutto l'indole del soave Benozzo.

N. 106. — Madonna seduta con santi intorno. Uno schizzo fatto dietro una pala d'altare di Rafaellino del Garbo, ma che non può essere lavoro di mano sua. Già tutto l'aspetto del foglio indica un'arte d'epoca più avanzata e non curante di ricerca dell'individualizzazione nell'espressione. Della stessa mano e di fattura egualissima scorgiamo un disegno nella Corn. 29, *N. 169.* E' una copia dell'affresco di Andrea del Sarto: *San Giovanni che predica*, nel chiostro dello Scalzo a Firenze.

N. 103. — Studi alla punta d'argento di due teste e di un'accademia maschile. Non possono attribuirsi a Lorenzo di Credi, ma decisamente ad un imitatore suo che è alquanto diverso nei tipi e nel sentimento generale informante. Dipinti di quest'anonimo si riscontrano abbastanza frequentemente.

N. 105. — Viene attribuito a Raffaello questo schizzo di due guerrieri. Il disegno a penna alquanto sbiadito, e che oltre a questo ha sofferto coll'essere puntato collo spillo nei contorni, veramente più di qualunque altro

(1) Vedi Fotografia Alinari, N. 5439: Montefalco.

della raccolta veneta si avvicina allo stile del Urbinate. Però i tratti si conservano abbastanza chiari per poter riconoscere in essi non la mano del maestro stesso, ma quella meno sicura nel precisare le forme che aggiudicherei essere d'uno scolaro, il Penni.

Corn. 19, *N. 108.* — Lo sposalizio; disegno a penna per una gran pala d'altare; forse invenzione di

Disegno di Giovanni Bellini - *R. Accademia di Venezia.*

una mano abituata a dipingere delle miniature. Giudicando dai corpi slanciati con la testa piccola e fine, e dal drappeggiare a lunghe pieghe tondeggianti, io sono portato ad intravedere delle avvicinanze allo stile del Boccaccino da Cremona. Però, non mi azzardo a pronunciarmi con sicurezza sopra la sua paternità di questo lavoretto misterioso ed interessante.

N. 109. — Piccolo disegno a penna di un putto nudo che accosta alle labbra una coppa. Opera di quell'artista vicino a Pietro Pollaiolo che il prof. Covin ha creduto identificare con Maso Finiguerra.

Corn. 19, *N. 112.* — La circoncisione, disegno a sanguigna. Foglio molto deteriorato dai restauri, quantunque in esso la figura di Elisabetta non abbia perduta tutta l'espressione e la maestà del portamento. Giudicando da questo indizio e dal panneggiarsi largo delle vestimenta riferirei l'opera al Pordenone; dobbiamo però ritenerla piuttosto copia che disegno originale.

N. 113. — Disegno di soggetto incerto come d'aspetto generale poco concludente. Riferisco l'opinione del professore Paoletti il quale crede trattisi di una falsificazione abbastanza recente. In ogni caso abbiamo dinanzi una imitazione volgare e puerile dell'arte Giorgionesca.

Disegno del Mansueti per il quadro della R. Accademia di Venezia.

Corn. 20, *N. 114.* — *Giovanni Bellini.* Studio per un ritratto di donna della scuola quattrocentesca veneta. Si discute quale dei due fratelli Bellini ne sia l'autore. A me pare però che per le forme e i lineamenti, per l'intimità e la naturalezza del sentimento e per la somiglianza con i tipi delle sue sante, si tratti di un opera rarissima e squisitissima di Giovanni.

Corn. 21, *N. 115.* — *Giovanni Bellini.* — *La Pietà,* questo magistrale schizzo non può non essere in questo luogo riprodotto accanto del precedente, quantunque sia già ben noto agli studiosi come uno dei più tipici disegni del maestro. Vorrei richiamare l'attenzione intorno alla forma tipica della mano che sorregge il Cristo, e domanderei se, confrontandola con le mani analoghe che sono nel quadro del Museo Civico di Venezia il « *Cristo morto sorretto da angeli* », non se ne possa dedurre che anche codesta opera, malgrado le terribili ingiurie che ha sofferto dal tempo e dai restauratori, fosse opera del Giambellino stesso.

N. 116. — Studio alla sanguigna di una testa di donna che scorcia in basso, ed è coperta da un turbante. La proposta di attribuire il disegno a Cariani non mi persuade. Risponde essa infatti ad una visione più grandiosa e ad una risoluzione di linea più vigorosa ed audace, e, nello stesso tempo, ad una maggior sobrietà nella individuazione dell'anima attraverso i lineamenti del viso.

Disegno di Giovanni Bellini - *R. Accademia di Venezia.*

N. 117. — *L'Assunta.* Il disegno è del tutto preso dal quadro del Moretto esistente nella Pinacoteca di Brera N. 89, dal quale si differisce solo leggermente

nel drappeggio e nella disposizione dei putti. Anche nella scarsa idealità della figura della Vergine, che nel disegno è ben inferiore a quella del dipinto, si sente la divergenza d'ispirazione nelle due opere. Sono adunque portato a vedere in questo foglio uno dei rari disegni conservatici di G. Battista Moroni, allievo del Moretto, e più celebre pei suoi ritratti che per le pitture sacre.

del Tintoretto nella scrittura in fondo al disegno è stato raschiato, ed io suppongo che invece di *I* sarà stato un *D*. Ma anche prescindendo da ciò le forme volgari, gli errori di scorcio, la fattura debole, pesante e grossolana, e la composizione troppo sovracarica e così poco geniale e spontanea ci rivelano sino all'evidenza l'imitatore, il quale resta grandemente inferiore al maestro. E l'opera

GIOVANNI MANSULTI *R. Accademia di Venezia.*

CORN. 22, *N. 118.* — *Tiziano.* Schizzo a penna di un cinghiale. Probabilmente copiato dall'artista da un sarcofago raffigurante la caccia di Meleagro. Il disegno è opera forte, ma pur troppo materiale e mancante di quella più delicata sensibilità d'occhio e di mano che costituisce il vero pregio artistico.

N. 121. — Studio per la parte superiore del noto quadro della Galleria Nazionale di Londra, l'« Origine della via lattea ». Tanto i lpresente disegno come quella pittura vengono attribuiti a Jacopo Tintoretto. Però, secondo il parer mio, *sono ambedue* opere del figlio Domenico. Anzi si vede che la lettera iniziale la quale precede il nome

eseguita non è per niente di maggior valore di questo disegno preparatorio.

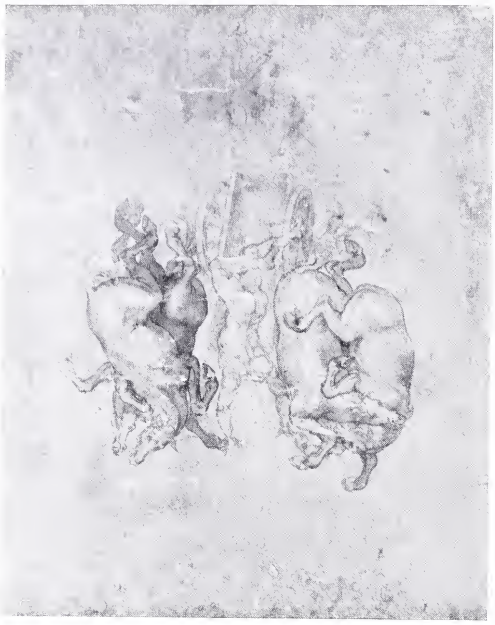
CORN. 24, *N. 132.* — Un largo seguito dei tre Magi facente parte di una gran composizione. E' un fine schizzo a penna di Cesare da Sesto che ancora tradisce la influenza della scuola Toscana da cui ebbe i primi insegnamenti.

CORN. 25. — Non occorre fermarsi su questo gruppo di lavori di Cesare da Sesto, del quale anche altri disegni si trovano sparsi nella nostra raccolta come, per esempio, nella corn. 64 e nella corn. 27 il *N. 159* che s'ispira al quadro della Vergine con S. Anna di Leonardo, del Louvre.

Anche fra i disegni ivi ascritti a Leonardo ce ne sono di Cesare e per esempio nella corn. 39, *N. 117* e nella corn. 46 *N. 257*.

Corn. 27, *N. 156*. — Per il putto *N. 150* è stato suggerito come autore Boltraffio disegnatore spesso incerto nella forma, ma che conserva sempre un *cachet* di buon gusto e di distinzione. Il presente disegno mi pare appartenga ad una mano più plebea quale sarebbe quella di Cesare Magni.

N. 157. — S. Ambrogio a cavallo che mette in fuga i nemici. Nel fondo il castello di Milano. L'importanza



Michelangelo - *R. Accademia di Venezia.*

di questo disegno per il restauro del castello Sforzesco è già stata messa in chiaro da Luca Beltrami. Nè mi sembra che ci sia ragione di dubitare della opinione espressa dal dott. Frizzoni che ne stima autore Marco d'Oggiono. Un'altro lavoro del medesimo autore si deve riconoscere nel disegno Corn. 64, *N. 343 l'adorazione del bambino Gesù*, dove l'artista appare ben più simpatico che nella generalità dei suoi dipinti.

Corn. 28, *N. 160*. — Appartiene a Gaudenzio Ferrari che abbiamo altrove avuto occasione di studiare. Il *N. 167* è uno schizzo a penna della *Vergine Assunta* per il suo noto quadro di Andrea Solarco della Certosa di Pavia. Il *N. 164* crederei essere opera vera dell'austero Bramantino. Visto l'atteggiamento incredulo e sorpreso dell'uomo inginocchiato ai piedi di una figura alata mi pare che il soggetto possa essere S. Zaccaria che riceve l'annunzio dall'Arcangelo Gabriele.

Corn. 29, *N. 193*. — Questo finissimo schizzo di un S. Sebastiano porta stranamente il nome di Fra Angelico. Però l'identica figura ricorre in un quadro del Mansueti nell'Accademia di Venezia, dove il S. Sebastiano è legato ad un pilastro e circondato da altri quattro Santi. Nulladimeno alcuni dubiteranno che il disegno sia pure del Mansueti e penseranno se non sia piuttosto per la sua tanta maggiore finezza di qualche altro artista superiore, e che il Mansueti se ne sia servito come aiuto nel comporre il quadro. Secondo il parer mio quantunque il Mansueti sia spesso goffo e comune nei suoi dipinti, non sarebbe questa la ragione per togliergli la possibilità di aver eseguito un disegno così delicatamente sentito. Ed esaminando bene le forme particolari del Mansueti, come sarebbe il naso abitualmente troppo sporgente a guisa di becco d'uccello, (caratteristica d'altronde che non è esclusivamente particolare a lui fra i quattrocentisti veneziani), le sopracciglia arcuate in linea ad angolo che continuano il tratto del naso, ed il modo di far le pieghe angolose a profonde canellature, troveremo che tutto ciò combina bene col dipinto. Il fatto che leggeri dettagli del disegno variano dal dipinto costituisce anzi un più forte argomento per ritenere che il disegno sia uno schizzo preparatorio per il quadro e non estraneo a questo.

Corn. 30, *N. 177*. — *Michelangelo*. — *Caduta di Fetonte*. Di questo disegno, l'unico genuino del grande artista che si conservi all'Accademia di Venezia, esistono altre due varianti originali: una al British Museum, e l'altra a Windsor Castle che è quella definitiva. Tommaso Cavalieri in una sua lettera indirizzata a Michelangelo da Roma 1533, accenna a questo e ad altri disegni di soggetto mitologico. Infatti nell'esemplare del British Museum leggiamo di mano di Michelangelo che egli ne fa dono a questo suo amico, e nel caso che non gli piacesse, soggiunge, che lo dia al suo servo Urbino che gliene farebbe un'altro il giorno dopo. Invece non mi è riuscito di decifrare le traccie di manoscritto che appariscono sul disegno di Venezia.

Corn. 32, *N. 194*. — Progetto per una ricca cornice. Lavoro di qualche artista dell'Italia Settentrionale nel cinquecento progredito. *N. 197*: un'altra cornice più ricca ancora di dettagli, e che porta la data 1509. Lo stile particolare che caratterizza quest'opera rammenta la grande pala d'altare di Butinone e Zenale a Treviglio; e forse non sarebbe fuori di posto vedere in questo disegno un'opera di quest'ultimo, il quale sappiamo fu anche insigne architetto.

N. 195. — Schizzi a penna della facciata della Cattedrale e del Battisterio di Cremona. Porta la notizia scritta: « di mano del Cavallero Antonio Campi padre di me Claudio »

Corn. 34, *N.* — *Perugino*. — *Apollo e Marsia*. Famoso disegno per il quadro del *Louvre* che sebbene porti sempre il nome di Raffaello è oramai dalla migliore critica riconosciuto come una delle più fine opere del Perugino. Anche nel disegno le figure così precisate nel modellato e nei contorni, e staccantisi vivamente dal fondo vago, indicano Perugino nel primo e più bello periodo dell'arte sua.

Corn. 35, *N. 199*. — Figura di donna seduta con putto in piedi ed altre figure intorno vagamente indicate. Già l'illustre prof. Wickhoff ha chiaramente dimostrato

che questo disegno ed altri di forme e caratteri simili sono non di Michelangelo, al quale vengono attribuiti, ma del suo imitatore Sebastiano del Piombo, che si è qui ispirato alle figure della vôlta della cappella Sistina. L'imitazione così ricercata del maestro si palesa nelle ineguaglianze della tecnica che spesso cambia anche sul medesimo foglio, nell'anatomia male intesa, nella posa così poco felice della donna, nel drappeggio alquanto confuso, e spiccatamente nella ricerca più pittorica che scultoria dell'insieme, onde l'artista è più preoccupato dell'espressione dei volti che delle qualità plastiche. La testa femminile sul rovescio di questo foglio più decisamente ancora svela il pittore Veneziano. Ivi egli si affatica per farsi Michelangiolesco affermando i contorni, rotondeggiando le superfici e provando di infondere agli occhi quel noto sguardo di terribilità, e non riuscendo a dar all'insieme più che una espressione di maschera.

Disegno di Sebastiano del Piombo - *R. Accademia di Venezia.*

Corn. 36, *N. 200.* — Figura decorativa per le vele d'un'arco, e *N. 201*, composizione di S. Giovanni che predica. Disegni a penna del prolifico Giulio Campi. L'artista muove da Tiziano e Pordenone per entrare nella strada che lo conduce già all'eclettismo bolognese.

N. 203. — Bernardino Campi. — La Natività. Ha qui adottato la tecnica del Parmigianino, che diventa così diffusa in Toscana con l'avanzarsi del 500.

Corn. 38, *N. 211-12.* — Non sono che grossolane imitazioni di Michelangelo.

Corn. 39. — Di Leonardo da Vinci sono disegni autentici le scene di battaglie *N. 214-15-16.* Il puttino a sanguigna è di Cesare da Sesto. L'altro disegno di figurine alla sanguigna (*N. 213*) non è che una imitazione.

Corn. 42. — Le caricature fogli *N. 227-29* che passano per Leonardesche hanno troppa durezza di linea e falsità nel segno per appartenergli. Leonardo quando fa una caricatura ha in animo di precisare lo strano per notare il fatto vero o scientificamente concepibile, mentre in questi disegni pare che esista proprio una caricatura della mostruosità stessa. *N. 234-22.* Sono delle vere diffamazioni: e debbo dire lo stesso per il *N. 231* rappresentante la testa del Cristo che disgraziatamente viene spesso citata come lavoro tipico. Di disegni autentici notiamo il celebre foglio *N. 228, studio delle proporzioni del corpo umano; 230* la *Sacra famiglia con l'agnello;* 233 *Angeli che ballano,* quest'ultimo è diffuso della bellezza della più ideale arte Greca, ed è uno di quei disegni che non poco avrà giovato ad un'artista quale Botticelli quando concepiva la Primavera.

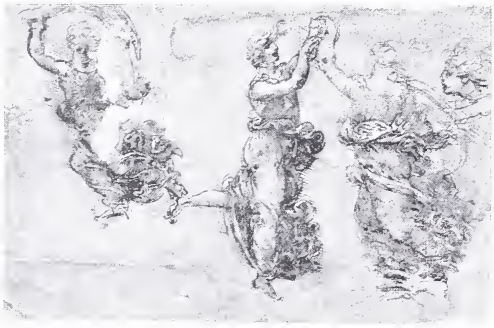
Corn. 53, *N. 237.* — *Disegni di fiori a penna.* Vimanca l'anima essenziale che esprime la vita organica dell'oggetto e che Leonardo nei disegni di sua mano rende con tanta spontanea evidenza; sono dunque da eliminare. Nei numeri *235-36-38* abbiamo però fini ed istruttivi esempi della mano propria del maestro. Sul rovescio dell'ultimo si vede il disegno di una basilica con l'architettura della facciata e del lato indicata nelle sue linee essenziali. Potrebbe riferirsi a S. Lorenzo di Firenze e sarebbe quindi da prendere in considerazione nell'eventuale costruzione della facciata di quella chiesa.

Corn. 46, *N. 254.* — *La Cena;* sanguigna. E' evidentemente una volgare parodia della grandiosa composizione e dovrebbe essere anche questa eliminata dai disegni attribuitigli. Il *N. 257* è di nuovo un disegno di Cesare da Sesto.

Gli schizzi, *N. 255-6-8-9* sono pregevolissimi lavori del Leonardo stesso.

Corn. 47, *N. 262.* — Testa d'uomo di una bella intellettualità d'espressione e dall' occhio scrutatore; disegnato a sanguigna. Quantunque abbia sofferto di abrasioni e di ritocchi pur tuttavia è sempre involta quell'atmosfera di alta genialità e che è propria di Leonardo. Lo stesso Leonardo si presenta sotto un tutt' altro aspetto in un disegno a penna *N. 266* del bambino Gesù benedicente, che quantunque schizzato senza la minima pretesa di produrre una cosa che formi l'attenzione e venga custodita dai posteri, nulladimeno nei modesti tratti vive di tutta sua intensa vita. Delle altre opere che circondano queste due nella medesima cornice nessuna se non la testa maschile *N. 264* (disegno a sanguigna del tutto rovinato dai ritocchi) appartiene al maestro. Alcuni però di questi possono essere indentificati come opera di artisti accertati.

Fra questi il *N. 260* è stato dimostrato dal dott. von Schneider essere lo studio preparatorio che fece Gian Marco Cavalli per la medaglia dell' imperatore Massimiliano e della sua seconda moglie Beatrice Sforza (Ved. Jhb. d. Sammlgen. d. allhn. Kaiserhauses. Vol. XIV. 1.). *N. 263 Bacco giovane*, opera molto delicata a punta d' argento; conta tra i più elaborati disegni che possediamo di Boltraffio. *N. 267, testa di una vecchia* a sanguigna, non è che una imitazione leonardesca di nessun valore. La composizione dell'Adorazione *N. 268* di Cesare da Sesto l'abbiamo già notata. Finalmente non ci rimane di osservare se non lo schizzo a penna di una scimmia, *N. 265*, cosa scadentissima del secolo XVIII.



Disegno di Leonardo da Vinci.

Carlo Loeser.

Parigi.

A Parigi, nel Garde-Meuble dove si conservano, come lo dice il nome, i mobili della Nazione Francese, è stato ritrovato tutto il rivestimento in legno scolpito *(boiserie)* di una stanza fatta per Luigi XIV. Questo rivestimento, del quale pare sieno meravigliose le sculture, è diviso in 4 pannelli, di cinque riparti ognuno, che rappresentano la corona d'alloro, la lira, lo scudo di Francia, e un trofeo reale, cui sovrasta il sole di Luigi XIV. Il tutto, dipinto di bianco, colle ferrature originali, per una rara fortuna sfuggì agli *abbellimenti* che il regno di Luigi Filippo portò al Palazzo di Versailles.

Il prezioso cappuccio di piviale
del Museo Poldi Pezzoli

Elencato col N. 155 ed incorniciato decorosamente e sotto vetro, vedesi nel Museo Poldi Pezzoli un prezioso drappo ricamato, che ha tutti i caratteri dell'arte italiana del XV secolo.

Costituisce la parte a tergo del finto cappuccio di un ricco piviale a foggia di scudo araldico arrotondato in basso ed ha le dimensioni di circa 45 centimetri sì in altezza che in larghezza. Porta sulla cornice l' indicazione « Ricamo su disegno di Sandro Botticelli », ma nessuna notizia si ha circa la persona cui poteva appartenere un paramento chiesastico di tanta ricchezza e bellezza, nè circa l'epoca precisa da assegnarglisi nella storia dell' arte, apparendo per sè una mera generica attribuzione quella messa innanzi col nome dell'Alessandro Filippi detto il Botticelli.

Il ricamo di quel piastrone di piviale circondato d'ogni intorno d'una bordura a treccia e cordoncini dorati di cent. 5 di larghezza, locchè diminuisce il campo del lavoro a mano propriamente detto, è veramente meraviglioso sia per quel che concerne la composizione ed il disegno delle varie figure, sia per la tecnica esecuzione.

Il soggetto che vi è svolto si è quello dell'incoronazione della Vergine per parte del Redentore, il quale siede maestosamente in trono circondato tutt' intorno da una rosea mandorla costituita da una serie di teste ricciute di cherubini a sei ale, avvicinate le une alle altre.

La scena avviene, per maggior rispetto, sotto un ampio tendaggio che due angeli volanti, di cui quello di sinistra con veste rossiccia e l'altro di fronte con abiti di color giallognolo, tengono sollevato, vicino all'estremità di due superbi candelabri a varie rigonfiature e scanalature di vaghissimo effetto coi varii toni d'oro che li abbelliscono, ricamati come sono ad alto rilievo e offrenti anzi a metà una specie di canestro ricolmo di fiori. E nulla di più squisito sarebbesi potuto immaginare sotto il rispetto decorativo!

Benissimo studiate le gamme dei colori nel gruppo centrale coll'abito sanguigno del Redentore su cui spicca la corona dorata che sta per porre sul capo della Vergine madre, e l'ampio mantello ceruleo che gli ricopre il resto della persona s'accorda del resto, con sapiente armonia, colla veste turchina della Vergine, di cui scorgonsi in basso l'abito ed i calzari d'un color purpureo.

Vicino ad essi stanno ginocchioni da entrambe le parti San Gerolamo dai lineamenti emaciati a sinistra ed altro santo che mal saprebbe qualificarsi, a destra, le cui teste nimbate di rosso appaiono disegnate squisitamente, ma sgraziatamente il tessuto delle loro vesti andò guasto dal tempo, sicchè non possiamo arguire come s'intonassero le loro due figure col resto della composizione.

Nella curvatura in basso del cappuccio altri due angeli, rosso vestiti e delle garbate movenze volano leggiadramente tenendo sollevato fra di loro una verde corona d'alloro in cui sta inchiuso lo stemma manifestamente dell'ordinatore del lavoro, costituito da uno scudetto centrale d'azzurro, contenente altri cinque scudi minori arrotondati,

e da una larga fascia d'ogni intorno d'argento su cui spiccano ad intervalli altrettanti castelli a tre torri, di color scarlatto.

Ora, come avviene troppo frequente fra di noi negli ordinamenti dei Musei, per quanto retti da persone egregie e di grande perizia tecnica, nessuno badò, anche per questo cospicuo esemplare dell'arte del ricamo italiano, a quest'ultimo particolare dell'insegna araldica di cui va fregiato, e questa ha invece nel caso in questione un'evidente importanza per arguire a chi appartenesse un giorno quel dovizioso paramento chiesastico e per la precisa data da assegnarglisi.

Che fosse lavoro italiano già era stato detto e appariva per sè chiaramente, non dubitandosi neppure che per la ricchezza del lavoro dovesse essere stato ordinato da qualche altissimo prelato, e lo stemma testè descritto viene infatti a confermare in tutto quelle presupposizioni giacchè esso è quello per l'appunto che figurò in Firenze verso la metà del XV secolo nel corredo chiesastico di quell'insigne personaggio, morto giovine d'anni, ma ricco di meriti ed influenza, che fu il celeberrimo Cardinale di Portogallo. Lo stemma riprodotto a ricamo è infatti quello stesso dello stato di Portogallo, che il defunto soleva portare personalmente, come appare anche dal Giaconius (Tomo II pag. 990), perchè nato dal figlio di Giovanni I di Lusitania e da Isabella d'Aragona; nè altro insigne Prelato o Cardinale portò quelle araldiche divise cui possa attribuirsi eventualmente lo scudo a ricamo del piviale testè descritto.

Cappuccio di piviale del Museo Poldi Pezzoli.

Il nome del Cardinale di Portogallo è poi celebrato nell'arte pel grandioso sarcofago che egli si fece predisporre vivente nella chiesa di S. Miniato in Firenze a cura di Antonio Rossellino e colla collaborazione del Della Robbia e di Alessio Baldovinetti, sarcofago che parve ai contemporanei di tanta eccellenza da venir copiato a Napoli per altro illustre defunto, e di cui possiede Milano stesso un'imitazione del fregio per parte del Fusina nel sepolcreto Della Valle di Santa Maria delle Grazie.

Educato Giacomo detto il Cardinale di Portogallo, in Borgogna, ma assai stimato in Roma da Calisto III che l'aveva fatto Arcivescovo, dapprima e poscia Cardinale di Santa Maria in Portico, veniva egli spedito da Pio II come legato in Germania di soli ventisei anni d'età, e già gli si apriva davanti una luminosa carriera, quando, infermatosi gravemente a Firenze, benchè impaziente di raggiungere la prefissatagli destinazione, vi veniva a morte il 27 Agosto dell'anno 1459 (1).

Tutti gli autori del tempo parlano di lui con grandi elogi e lo stesso Silvio Enea Piccolomini, che fu poi Pio II, lodò di lui, nei suoi Commentarii, la modestia e la gravità ad un tempo, l'acuto ingegno, lo studio delle buone lettere e l'amore della virtù.

Ora, coll'evidenza dello stemma e colla piena rispondenza che ha il drappo a ricamo del Museo Poldi Pezzoli coll'arte italiana del protorinascimento, non è a dubitarsi che a questo insigne Prelato e Cardinale per l'appunto che fu Giacomo di Portogallo sia da attribuirsi quel cospicuo frammento di piviale, e solo va escluso, ove ciò si ammetta, che il disegno del lavoro sia da ascriversi al Botticelli il quale, nato nel 1446, non aveva nel 1459 che 13 anni d'età.

Può anche arguirsi che piuttostochè a Firenze, ove il Cardinale di Porogallo non fu che di passaggio e per morirvi, sia quel ricco paramento liturgico di tanta magnificenza stato da lui ordinato e fatto eseguire a Roma, ove non mancavano artisti verso la metà del XV secolo che già vi svolgevano largamente l'arte del nuovo Rinascimento, fra cui, per nominare insigni artisti che operavano allora per la Corte papale, se non lo stesso Beato Angelico e il di lui scolaro Benozzo Gozzoli, Francesco di Stefano detto il Pesellino cui sono dal Vasari attribuite predelle e cassoni dipinti, o il Filarete, o il Pollajuolo, più propriamente scultori, ma oltremodo indicati per occuparsi e fornire disegni per oggetti d'arte industriale.

Ove poi, si preferisse ravvisare in quel lavoro di ricamo il disegno e l'orditura a preferenza di un toscano, non sarebbe mai del Botticelli, come dicemmo, che con-

(1) Narrasi dai suoi biografi che, diffidato dai medici a intraprendere quel viaggio perchè vi andava della vita, egli, accennando all'impegno assunto col pontefice, ripetesse la frase *Malo mori quam foedari*, cui si allude anche nella epigrafe sul di lui sepolcreto di San Miniato.

verrebbe mettere innanzi il nome, ma piuttosto del Baldovinetti che lo stesso Cardinale di Portogallo chiamava a decorare la sua tomba col Rossellino e che può presumersi potesse essere da lui il preferito anche per altri lavori di sua ordinazione.

In ogni modo, non è chi non veda come, se devesi rinunciare pel prezioso cimelio in questione ad esporre come autore del lavoro un artista sì gradito alla attual generazione qual è il Botticelli, abbiamo in compenso la ragionevole e ben fondata constatazione del personaggio di alta levatura cui potè appartenere un giorno opera d'arte di tanto pregio e che già costituisce nello stesso Museo Poldi Pezzoli, sì ricco di capolavori, un esemplare di primaria importanza.

DIEGO SANT'AMBROGIO.

Figure e colori negli
" Acta sincera Martyrum „

(*Continuazione e Fine*).

Fuori della cerchia ortodossa segnata dal padre Ruinart troviamo alcuni accenni interessanti, prima fra tutti la Passione dei Santi Quattro Coronati, pia leggenda d'artisti credenti che rifiutavano di scolpire Asclepio, pur ossequendo ai comandi imperiali finchè si trattava di Vittorie e di Cupidi, di colonne, di capitelli e di vasche adorne « cum malis et harbacantis » le quali sculture, dice il pio testo, condotte con sommo magistero d'arte, riuscivano *magnifiche*. Mi piacerebbe poter pensare opera dei quattro miti artefici qualcuno dei sarcofagi e dei capitelli di tarda maniera, trapanati, adorni « cum harbacantis » a S. Maria Antiqua, ora che dal vicino fonte di Iuturna è risorto Asclepio alla sua gloria antica!

Ma ai miti artefici aveva insegnato il segreto dell'arte « ingenium artis » il beato Paolo apostolo « dicens: Quicquid facitis, omnia in nomine Domini facite ».

Innanzi alla profondità di tali convinzioni inutilmente il mondo pagano ostenta per bocca dei suoi magistrati la sua trionfante concezione della vita, il libero splendore della sua gioia. Essi rispondono: « Condant alii aurum atque argentum, ac de latentibus ernant venis, legent pretiosa monilium serta, temporalis ille thesaurus est, et saepe habentibus perniciosus . . . (atti dei XVIII mart. Caesar.) » e perfino i fanciulli testimoniano con S. Cirillo la vanità delle bellezze umane. Invano il magistrato ricorderà ai giovani e alle vergini le dolci nozze e le gioie della vita e dell'amore: « Consule pulchritudini tuae . . . parcens speciei tuae misereor tibi . . . haec fac quia video te valde formosum esse . . . nolite aetatem perdere vestram . . . ». Così a Montano, a Seleuco, ad Ermogene, ad Eulampo, così alle sante vergini, Bonosa, Giuliana, Teodora, Barbara così bella che ne piangeva il magistrato, a tutti sono parole vane la bellezza e la gioia umana, ed è non solo stolto, ma empio, il lamento del greco moribondo per la florida giovinezza e per il dolce raggio del sole.

Tutti ricordano come negli atti di S. Dionisio sotto l'autorità di Lampridio si faccia menzione dell'immagine di Cristo che Alessandro Severo aveva nel suo larario: ma l'accenno si ferma lì. Così sono ancora frequenti negli *Acta* altri accenni artistici, ma anch'essi di una brevità sconfortante. S. Saturnino ricorda una chiesa « id temporis parvulam iuxta Capitolium » in cui erano muti i simulacri « nonnullis adumbrata phantasiis ». S. Filippo e Prudenzio ricordano qua e là vasi argentei ed aurei di sottil lavoro, insigni, dicono, per arte e metallo, monili fulvi, portici aperti, atrii splendenti; la *passio* di S. Savino rammenta una statuetta di Giove, di mirabile fattura « ex lapide coralite » coi vestimenti dorati. Altri testi ricordano le fimbrie d'oro sottilmente cesellate onde si ornavano le spose, e gli ornamenti con cui si coprivano i defunti. S. Basilio nella sua Omilia per i quaranta martiri toglie dalle arti grafiche un suo espressivo paragone, tanto più interessante in quanto possiamo ora metterlo in relazione col ciclo di affreschi di S. Maria Antiqua al Foro Romano, fra i quali affreschi ve n'à anzi uno che raffigura appunto i SS. Quaranta Martiri: « . . . que-« madmodum in pictura fortia illorum facta reddere conabi-« mur . . . Nam magnifica in bellis gesta et oratores « saepenumero et pictores pulcherrime repraesentant, hi « oratione illi tabulis desorbentes atque ornantes amboque « plures ad fortitudinem imitandam inducentes. Quae enim « sermo historiae per auditionem exhibet haec silens pic-« tura per imitationem ostendit . . . ».

Anche in un'altra omilia, quella intorno a S. Gordio martire, S. Basilio si compiace di paragonare gli scrittori ai pittori, osservando che come questi, dipingendo « ex imaginibus imagines . . . a prima forma plurimum recedunt » così è da temersi che facciano gli scrittori nel corso dell'opera, riguardo alla verità.

Ma la testimonianza artistica più importante che s'incontri nel lungo e non soverchiamente fiorito cammino è quella di S. Asterio vescovo di Amasea che narra il martirio di S. Eufemia sulla scorta di un artista ignoto il quale « pietati et ipse studens, artis opera, historiam totam in sindone . . . quam licuit viva expressione designans . . . sacram ad spectaculum appendit tabellam ». Abbiamo dunque una vera opera d'arte, presumibilmente perduta e irreperibile, di cui non si conserva memoria in altro modo, e di fronte alla quale la descrizione di S. Asterio compie la stessa funzione della descrizione di Pausania riguardo all'arca di Cipselo.

La scena, dunque, è rappresentata così: il giudice « throno sublimis, acerbo ac truci vultu contues virginem ». E qui l'osservazione critica: « ars quippe in inanimi quoque materia irascitur, cum lubet ». Magistrati, militi, satelliti, commentariensi, soldati riempiono la scena. Due di essi conducono la Vergine vestita di veste scura e di pallio filosofico, che mostra nel volto « habitus pudore ac constantia mixtus ». E da questo contrasto il vescovo conoscitore trae occasione a lodare il contrasto raffigurato nelle immagini pagane di Medea « cui quasi misericordiam ira divideret faciem ». Segue un'altra rappresentanza: i carnefici in vario atteggiamento, con gli arnesi del loro triste ufficio, e la Vergine tale che muove

il pianto: « Sic enim perspicue guttas sanguinis adpinxit penicillus, ut vere dicas a labris fluere, ac lamentans discedas ».

Poi ancora il carcere, e la Vergine sola che alzando le mani al cielo invoca in aiuto il Signore; e il simbolo della passione sopra al capo dell'orante che non mostrava alcuna tristezza in volto, sì piuttosto letizia « uti ad incorpoream ac beatam commigrantem vitam » vera e viva descrizione, questa, di una delle tante figure d'oranti che si elevano verso il cielo negli scomparti delle cappelle sotterranee o nelle vôlte delle absidi solenni. Certo, se l'ardor della pietà non faceva velo agli occhi del buon vescovo, noi abbiamo perduto nell'opera dell'ignoto artista il capolavoro di quell'arte primitiva, la intima essenza psicologica, e la ragione storica e artistica della quale mi pare stia tutta nelle pagine degli *Acta*, che ne sono il commento necessario, non tanto per la lettera, quanto per lo spirito, a quel modo e per quella ragione di giustizia suprema che unisce in un'armonia profonda il frammento del poeta eolico col frammento dello scultore ateniese, il verso d'Orazio e di Virgilio colle auguste rovine del Foro.

AMY A. BERNARDY.

Una sedia presbiterale del Cinquecento ad Affori, presso Milano

L'abside e il Campanile della Chiesa Parrocchiale di AFFORI, presso Milano.

L'ARTE dell'intaglio e dell'intarsio ebbe in Lombardia anche fin da prima del XV secolo importanza considerevole, andando a mano a mano assumendo grandissimo sviluppo e rinomanza anche per l'influenza e l'opera della speciale corporazione: « *Schola Magistrorum a lignamine S. Josephi Mediolani* », il cui statuto veniva approvato da Francesco Sforza nel 1459 (1).

Gli artefici avendo incominciato coll'attenersi alle caratteristiche della scoltura in marmo, se ne discostano via via, acquistando maggior libertà d'esecuzione e tendendo a ricavare tutti gli effetti possibili dal materiale impiegato; così che l'opera loro va sempre più diventando indipendente ed originale, fino al punto in cui è nel suo pieno rigoglio.

Della prima maniera sono bell'esempio gli stalli di S. Ambrogio, se non in tutto, almeno in alcune parti, come nei bassorilievi delle testate dei banchi e nei motivi che ornano gli schienali. Opere di forte genialità e di squisita fattura sono gli stalli della Certosa di Pavia, finemente intagliati ed intarsiati: esempio splendido della superba fioritura di tale arte.

Nè bastò agli artefici, desiderosi di nuove forme e ricercatori di effetti più appariscenti, l'unire alle decora-

Sedia presbiterale del Cinquecento - Chiesa di AFFORI.

zioni e alle figure intagliate quelle in ricco e delicato intarsio, chè anzi chiamarono a contributo dell'arte loro ormai esuberante di vita, la pittura. Di tale metodo, assai più facile e presto che non sia il paziente e lento intarsio, possono essere esempii bastevoli, come quelli che nella loro semplicità di mezzi raggiungono effetto buono ed elegante, gli armadii della sacristia di S. Maria delle Grazie e le sedie corali del Monastero Maggiore in S. Maurizio e della Chiesa della Passione (in Milano).

Veniamo così al seicento: basta dare un'occhiata agli stalli del Duomo di Milano, della chiesa di S. Fedele (pure in Milano), ovvero al coro dell'Abbazia di Chiaravalle — e parecchi altri esempi si potrebbero dare — per accorgersi che la compostezza e lindura propria di tale arte nel quattrocento e nel cinquecento ha ceduto il campo a un fare largo, a una decorazione ricca e dominatrice: l'intaglio costituito di grandi masse ornamentali di rilievi pronunciati, ben si riaccorda — e lo doveva del resto — con tutto il fare decorativo caratteristico del tempo. Dopo il barocco, l'intaglio delle sedie corali, perduto il suo carattere religioso dietro la influenza di quello stile essenzialmente profano che è il così detto « rococò », si intristisce e muore al soffio gelido dell'arte dell'« Impero ».

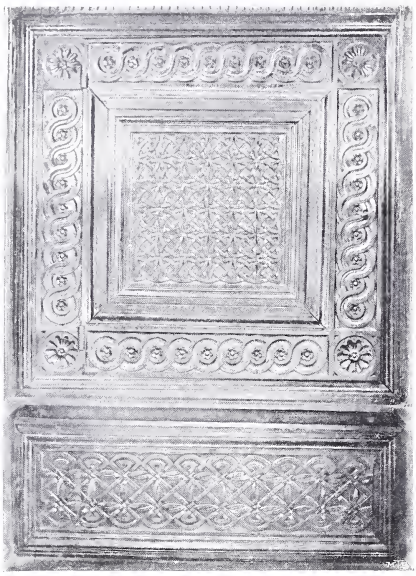
Dal decadimento che ne seguì pare voglia oggi risollevarsi, grazie forse « al ravvivato culto dell'arte dei

(1) Vedasi la prefazione di LUCA BELTRAMI al libro: *La Tarsia e la Scoltura in legno nelle sedie corali e negli armadii di alcune chiese della Lombardia*. Eliotipie della Ditta Menotti Bassani. Illustrazioni di Vincenzo Forcella. Milano MDCCCXCV. Editore Ulrico Hoepli. Ivi l'illustre architetto in forma chiara e geniale espone sommariamente le vicende di tale arte, non senza aggiungere qui e colà alcune preziose osservazioni tecniche ed artistiche. Ne spigolai queste brevi notizie generali.

secoli scorsi ed alla tendenza, oggi spiegata, a riprodurre fedelmente le manifestazioni » (1).

In omaggio a tale tendenza appunto ho pensato di presentare agli amici e ai cultori dell'arte una sedia presbiterale del cinquecento; della quale mi riuscirà più agevole il parlare ora che ho premesso alcune poche cose generali su di un'arte così simpatica, come importante nel procurare ad un ambiente, anche e più ad una chiesa, quell'aria di ordinato e di elegante che è tanta parte dell'ornamentazione sua.

Si trova ad Affori (presso Milano), paese già più di una volta ricordato sulla *Rassegna*, nella Chiesa parrocchiale. Eretta questa circa l'anno 1858 dietro disegno dell'architetto Moraglia, allora meritamente rinomato, in istile classico dalle grandi linee semplici e pure, venne tosto completata di un coro dello stesso motivo, nel centro del quale risalta, con evidente disparità di forma e di ornamentazione, la sedia, di cui si discorre, del cinquecento.



Riquadri e fasce ornamentali del dorsale.

Però: della sedia corale mi pare non abbia le caratteristiche, quali i larghi e comodi appoggiatoi ed il sedile mobile, come usavasi; onde — anche per la forma sua — inclinerei a credere che fosse una vera e propria sedia presbiteriale; e per tale appunto era tenuta nella chiesa vecchia del paese. Che anzi una leggenda vuole vi si sia seduto S. Carlo nella visita pastorale al nostro villaggio (1582); affermazione che — quantunque fin'ora non mi sia stato dato di appurare per mancanza di documenti — non può essere del tutto priva di fondamento.

Il seggiolone, notevole — se pure — anche per questo rispetto, è sormontato da un decoroso baldacchino a pieno centro, sostenuto sul davanti, da due eleganti colonnine a candelabro (caratteristica questa forma del Rinascimento lombardo); armonico e sobrio coronamento è una larga cornice, sopra della quale si disegna il timpano rettangolare; tra codesta modanatura e l'altra più semplice, di rettifilo all'archivolto — decorato nell'interno da riquadri con leggiadri rosoncini — corre una fascia intagliata di buona fattura: il bassorilievo della medaglia che spicca nel mezzo rappresenta Dio-Padre col globo tra mano, simbolo dell'eterna onnipotenza e del divino dominio; più in basso, ai lati dell'arco, l'Angelo e la Vergine compongono la scena dell'Annunciazione. Sui fianchi: al basso, trovansi due medaglioni scolpiti con un certo garbo, rappresentanti l'uno S. Ambrogio collo staffile, l'altro S. Giovanni Battista col bastone terminato dalla croce; sopra, corrono svelte lesene; i candelabri che vi sono scolpiti si presentano ornati diversamente uno dall'altro, con vasi, fasce, fogliami.

Ma lo sguardo è attirato sui riquadri del dorsale, di cui si presenta una speciale riproduzione, che dirà più di qualunque parola illustrativa. La parte centrale è costituita da intrecci, per i quali l'arte paziente ed un certo buon gusto hanno saputo trarre dal principio geometrico cui sono ispirati, forme di buon effetto decorativo; mi richiamano — quantunque il paragone non sia del tutto nè in tutto esatto — certi ingegnosi disegni che Leonardo eseguiva (pare per imitazione di Bramante dapprima, poscia per suo diletto (1) attratto forse dalle relazioni che passavano tra codesti inviluppi e figure geometriche speciali, dando prova della sua originalità e valentia anche in tal genere di ornamentazione; di cui si hanno esempi nell'arte decorativa saracena e ispano-moresca. Motivo, del resto, abbastanza comune a quei tempi e non infrequente nelle miniature del Medioevo. Ancora; più da vicino ricordano, anzi riproducono — se l'occhio non mi inganna — ma in forma più linda e più composta, alcuni inviluppi di nastro che i maestri costruttori della chiesa di S. Ambrogio in Milano scolpivano nella pietra delle cordonature della porta.

La fascia che tutt'attorno gira nell'interno poco più su del piano del sedile interessa ancora maggiormente; a tutta prima appare come una frangia di nastri intrecciati con raro buon gusto; ma a chi attentamente guardi non può sfuggire la regola, si può ben dire geometrica, del circolo, elemento informatore dell'ornamento.

« Nel complesso, un vero e buon modello di decorazione industriale in legno, quale non vien fatto di vedere di frequente e che meriterebbe di venire illustrato o, se non altro, di essere meglio conosciuto » — così esclamava il chiaro ed infaticabile critico d'arte Cav. Sant'Ambrogio (2), cui ebbi il piacere di mostrare la sedia presbiteriale descritta; e al desiderio da lui espresso ho cercato di corrispondere io col parlarne: meglio senza dubbio vi corrisponderanno gli amatori d'arte col recarsi a visitarla.

AMBROGIO ANNONI.

(1) L. BELTRAMI: op. citata.

(1) V. L. BELTRAMI: *Leonardo e la Sala delle Asse*. Milano MCMM. Vedi inoltre l'articolo di PAUL ERRERA: *L'Accademia di Leonardo da Vinci;* sulla *Rassegna d'Arte:* numero di giugno del 1901.

(2) *Lega Lombarda* — giornale di Milano: 22 aprile 1901 « Notizie d'arte e del dipinto leonardesco ad Affori ».

POLEMICHE

Ancora della Roccella del Vescovo di Squillace

Ill.mo signor Direttore,

Alcuni giorni or sono, per pura combinazione, lessi nella *Napoli Nobilissima* un breve riassunto del mio lavoro sulla Roccella del vescovo di Squillace, pubblicato nella *Rassegna d'Arte* del mese di aprile u. s., ed un accenno ad un articolo sullo stesso monumento del D. J. Groeschel, contenuto nella *Rassegna d'Arte* deluglio. Mi sono subito rivolto all'editore di questo periodico, perchè mi favorisse la puntata di luglio, ed ho potuto così leggere l'articolo predetto ed accertarmi, come in alcuni particolari io non sia del parere del D. Groeschel, e come il disaccordo sia maggiore relativamente all'epoca di costruzione di quella basilica.

Mi permetta, signor Professore, di esaminare brevemente questi punti controversi.

Sorvolo sopra una leggera questione di priorità. Il monumento è là alla luce del sole, e tutti lo possono vedere e descrivere, e se tutti cercheranno d'essere esatti, certamente le loro descrizioni si assomiglieranno. Ne hanno parlato molti illustri, fra i quali Settembrini e Lenormant, e molti oscuri, fra i quali il sottoscritto. Chi ne rivelò per il primo la pianta, a quanto io conosco, fu un egregio e studioso ingegnere di Catanzaro, il signor Giuseppe Foderaro, e di questa pianta col gentile permesso dell'autore, come già ho dichiarato, io mi sono valso, non apportandovi che una leggera modificazione alla cripta.

Come ben nota il D. Groeschel, il signor Foderaro ed il sottoscritto, ed io aggiungo — nonchè tutti gli ingegneri, architetti e dilettanti che si sono recati e si recheranno sul posto — hanno costatato e constateranno, che « all'incrocio della nave media con la trasversale veniva a formarsi una quadratura ». Circa la conseguenza immancabile, che la vôlta sovrapposta risultava a crociera, io credo nessuno l'abbia dedotta appunto perchè immancabile, così come parlando d'un uomo si sottintende trattarsi d'un uomo con la testa.

Sono sceso da Catanzaro alla Roccella una cinquantina di volte, e mai vi ho notato tracce qualsiasi di archi ad ogiva, i quali sarebbero in antitesi col resto del monumento. Tutti gli archi, tutte le vôlte sono a tutto sesto, salvo quello dell'ingresso principale, il quale era ad architrave, alleggerito nella svasatura interna da meschini archi di scarico. Questa particolarità, la quale in quel bel monumento dà quasi un'impressione di miseria, unita al fatto, che il muro di prospetto non presenta in gran parte della sua struttura quell'accuratezza e quella perfezione di muratura, che si riscontra in tutte le parti laterizie del monumento, lascerebbe supporre, che si sia stata nella costruzione di quel muro un' interuzione, oppure che sia venuto improvvisamente a mancare il direttore originario dei lavori, o l'ideatore del monumento.

Così pure io non posso trovare nella basilica « indizi dell'intenzione » di costruire anche la navata longitudinale con due navate laterali, coperte da vôlte della stessa altezza in chiave, alle quali accenna il D. Groeschel. Quali sieno questi indizi non è detto. Le due navate laterali sarebbero state interne od esterne alla navata principale? Esterne, non si può ammettere, perchè i muri perimetrali col loro spessore, con le finestre ecc. indicano essere stati ideati ed innalzati per quello scopo. Interne, non parrebbe neppure ammissibile, perchè avrebbero diviso l'attuale bella navata longitudinale anzichè in tre navate, in tre corridoi stretti circa 4 e 6 rispettivamente e lunghi oltre 40 m. Ad ogni modo le navate laterali non avrebbero avuto la stessa larghezza della centrale, ed allora perchè mai la stessa altezza in chiave? Per ottenere ciò le vôlte laterali avrebbero dovuto essere impostate più in alto dell'imposta centrale, oppure bisogna immaginarle ad arco rialzato od ogivale. Non volendo ammettere che si sia rinunciato di proposito al vantaggio di poter illuminare ed arieggiare la parte superiore della vôlta centrale, bisogna ritenere che le tre navate sarebbero state coperte da un tetto a due falde soltanto, falde eccessivamente larghe, per le quali sarebbero occorse armature troppo complesse, mentre pare più semplice e naturale il tetto a quattro falde, e quindi la vôlta centrale rialzata rispetto alle laterali. Per avanzare adunque un'ipotesi del genere di quella occorrebbero indizi ben sicuri.

L' epoca di fondazione della basilica sarebbe dal D. Groeschel fissata dopo gli ultimi decenni dell'XI secolo, e la sua costruzione si dovrebbe a monaci certosini d'un convento della Francia meridionale. Come ipotesi si può accettare, ma solo come ipotesi. Però io non conosco indizi storici che la suffraghino.

I documenti storici noti finora assicurano, che nell'XI secolo v'era in quel luogo un' abbazia di monaci basiliani, soppressa nel 1110 ed incamerata alla sede vescovile di Squillace. Vi sono pure indizi, questi però solamente induttivi, per ritenere, che il nome di Roccella sia stato dato al monumento durante le invasioni dei Saraceni nel X secolo, allorchè esso dovette più volte far l'ufficio di fortificazione per i difensori di quella località.

Infine, vi sono tutte le complesse ragioni storiche, accennate nel mio primo lavoro su questo monumento, per farlo ritenere anteriore alle invasioni saracene.

Certo, le idee più accreditate fino a poco tempo fa, nella storia dell'arte basilicale facevano ritenere, che l'origine delle basiliche a perfetta pianta latina, con l'oratorio quadrato, il coro, il *pour-tour* ecc., si dovesse attribuire alla scuola dei benedettini di Cluny, e che la più antica fosse quella di Paray-le Monial. Confesso che queste idee non mi hanno mai completamente persuaso; tuttavia ogni qualvolta mi trovavo davanti alla basilica della Roccella, provavo come un senso di sgomento, poichè tutti gli indizi edilizi e storici mi facevano ritenere quell' edificio anteriore di qualche secolo all'abate benedettino Guglielmo da Novara, fondatore diretto o indiretto della scuola di Cluny. Per un dilettante è un'impresa troppo ardua quella di modificare la storia di un'arte. Ma mi confortava il pensiero che la storia dell'architettura basilicale non pare completa; vi sono dal V all' XI secolo dei salti troppo bruschi, ond'è che le discussioni su questo argomento

Molti e conosciuti i nomi dei collaboratori, ma, tralasciando quanto si riferisce all'arte nordica, ci piace specialmente menzionare quelli che trattarono soggetti attinenti all' arte nostra Italiana. E fra questi troviamo **G. Gronau** che scrisse su *alcuni poco noti ritratti dei Suttani turchi dei mano del Tiziano* o dei suoi seguaci. **Wolfgang Kallab** studiò l'*influenza della Divina Commedia nella composizione del Giudizio Universale di Michelangelo,* mentre **Herman Egez** ha una sua ricerca sullo stato e sulle modificazioni della *Basilica Lateramense al tempo di Innocenzo X,* basata sopra una raccolta di disegni dallo studio del Borromini che egli scoprì nella biblioteca di corte di Vienna. Finalmente **Camillo List,** trovò in un busto, rappresentante Ottavio Piccolomini, nel Chiostro dei Serviti a Vienna, l' unica opera autentica dello *scultore Francesco Mangiotti,* il quale lavorò a Dresda ed a Vienna.

= *Il Prof.* **L. Henry,** dell'Università di Louvain, nel Belgio, rivendica con un suo scritto pubblicato colà nel settembre scorso, alla Chiesa di S. Pietro in quella città, *le tombe di Enrico II, Duca di Brabante, e della di lui consorte Sofia di Turingia,* scoperte nel 1895 fra le rovine dell'antica Abbazia di Villers, dove giacciono tuttora abbandonate. Il principe, che nacque a Bruxelles nel 1118 e morì a Louvaine nel 1248, fu una delle grandi figure de Ducato di Brabante e la sua discendenza regna oggidì in Germania, sotto il nome dei gran duchi di Hesse-Darmstadt. Il professore Henry appoggia la sua richiesta, che si indirizza allo spirito nazionale dei suoi compatrioti, sul fatto che la collegiata di S. Pietro possiede già pasecchi sarcofaghi, fra i più antichi del Belgio, che racchiudono le spoglie di altri membri della famiglia ducale Brabantina.

= Nella rivista d'arte tedesca — *Repertorium für Kunstwissenschaft* — v'è un articolo di **Francesco Malaguzzi-Valeri,** *Il Perugino e la Certosa di Pavia.* Il Malaguzzi ha fatto ricerche storiche su molti documenti inediti sulle vicende subìte dalla tavola del Perugino, raffigurante il San Michele: tavola che dalla Certosa di Pavia, dove faceva parte con altre della cappella di San Michele Arcangelo, fu mandata a Brera, poi fu venduta alla famiglia Melzi, e nel 1856 passò alla Galleria Nazionale di Londra nonostante il giudizio della Commissione contraria all'esportazione.

= Il *Corriere della Sera* del 13 corr. ha pubblicato una corrispondenza da Londra sull' *Arte italiana in libri inglesi* dove si parla a lungo dei due volumi del Berenson su disegni italiani, del *Michelangelo* di **C. Holroyd,** ecc.

Della modesta importanza di quest' ultimo libro non parleremo. A noi, che possediamo in italiano la biografia del Condivi, il libro inglese dov' è tradotta riesce poco meno che inutile, anche perchè il commento dell'Holroyd non contiene novità. Ma il recensore del *Corriere della Sera* aggiunge: « Sovratutto interessante e dilettevole è la traduzione di un manoscritto portoghese scoperto da pochi anni, pubblicata in appendice. Sono i ricordi del pittore portoghese *Francesco d'Ollanda* che narra, in stile assai semplice le sue visite a Michelangelo e a Vittoria e ne riferisce i discorsi. Ignoro se le note del D'Ollanda siano già conosciute in Italia: sarebbe a deplorare se non vi fossero già state tradotte integralmente, perchè, pur non aggiungendo alcun tocco alla figura dell'artista, parlano di lui con una venerazione sincera e pongono sulla sua bocca sentenze e discorsi col rispetto di Platone per Socrate ».

Ora ci piace di notare che i ricordi di Francesco, pubblicati, non da pochi anni, ma sin dal 1846, si trovano riferiti da quanti italiani dopo quell'anno si sono occupati di Michelangelo, cosicchè sono tra di noi noti sino alla sazietà.

= **Schubring Paul.** *Urbano da Cortona. — Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos. r. der Sieneser Plastik im Quattrocento. Nebst einem Anhang: Andrea Guardi. Mit 30 Abbildungen Zur Kunstgeschichte des Austander.* Heft XV. Strassburg S. H. Ed. Heitz. 1903.

Urbano da Cortona non è che un artista di ordine minore, uno scolaro, che non prende lume che dalla gloria del maestro. L'autore, ben conscio delle deficenze del suo artista, abilmente connette le sue gesta colla vita del grande Donatello. Urbano segue il maestro a Padova e vi lavora con lui, poi passa a Cortona e Perugia, ove eseguisce la tomba di Andrea Giov. Baglione (1451).

Nel secondo capitolo l'autore dà un cenno storico della plastica a Siena, ove Urbano, come si racconta nei seguenti capitoli, è occupato dal 1451 fino alla sua morte nel 1504, qualche tempo un' altra volta sotto gli ordini di Donatello. Colla scorta delle opere autentiche di Urbano, l' autore torna a Padova per esaminare la parte ch'egli potrebbe aver preso ai lavori di Donatello per l'altare del Santo. Lo scritto del Schubring, illustrato abbondantemente, chiude con un appendice sullo scultore fiorentino Andrea Guardi, il quale fra il 1451 e 1474 lavorava a Pisa. L'autore gli attribuisce, fra altri lavori, le sculture del parapetto in S. M. della Spina, creduto finora opera di Andrea Buggiano. P. K.

= **Burlington Magazine.** — Mr. **B. Berenson** continua il suo articolo sopra il Sassetta e completa la rivista delle di lui opere. Il primo lavoro di questo artista nato nel 1392, fu il trittico che ammirasi anche oggi nella chiesa dell'Osservanza in Siena. Poi, nel 1437 egli venne incaricato di fornire un' *ancona* per l' altare maggiore di S. Francesco in Borgo S. Sepolcro, che pur troppo andò divisa e dispersa nel 1752. Ora il nostro A. crede averla ritrovata nella grande tavola che gli appartiene (V. B. M. di Ottobre), deducendola dalla iscrizione, vista dal Rosini, cancellata più tardi, portante ai piedi del dipinto i nomi dei fabbricieri di S. Francesco, che diedero la commissione al Sassetta. La leggenda di S. Francesco, in otto parti, pure analizzata più sopra, avrebbe ornato il tergo della tavola. Le cornici, la decorazione, le dimensioni di quei pannelli avvalorano tale supposizione. Raffronta il Berenson il suo artista ad altri Senesi, ed in special modo a Lorenzetti e a Paolo di Giovanni Fei, a proposito della tavola di Stefano nella cattedrale di Asciano, ch'egli crede eseguita prima del 1436, circa a questo tempo o poco dopo il polittico di Cortona: vediamo poi menzionati una *Madonna con Putto ed angeli* di proprietà dell'autore, una grande *pala* a Chiuselino presso Siena, pur troppo molto guasta. Passate in rassegna parecchie opere di minore importanza, senza dimenticare l' affresco di Porta Romana a Siena, finito da Sano di Pietro, il Berenson ci addita i seguaci del Sassetta in Giovanni di Paolo, Domenico di Bartolo, il Vecchietta ed un pittore, pochissimo noto, Priamo della Quercia, fratello dello scultore Jacopo. L'articolo brevemente riassunto è di uno speciale interesse, perchè non solo illustra la figura di Stefano di Giovanni, ma per l'acutezza e quasi direi la minuzia della disamina e pei confronti cogli altri Senesi ci fornisce utili materiali per lo studio di quella scuola.

= Nello stesso fascicolo, fra i numerosi articoli ricchi di incisioni e di notizie sulla pittura inglese nel XVIII secolo, su *James Mehcil Whistler,* ne notiamo uno sul celebre pittore giapponese *Kikuchi Yosai,* pur troppo sconosciuto da noi, di Mr. *Arthur Morisson.*

= *Gazette des Beaux Arts.* Novembre 1903. — Il Conte **di Haussonville** racconta come nel 1770, nel Salone di M.me Necker, la quale dava dei pranzi ricercati più per lo spirito dei convitati e della padrona di casa, che per l'arte del cuoco, nacque l'idea di erigere una statua a Voltaire per mezzo di una sottoscrizione. Pigalle fu incaricato della esecuzione, ma, essendosi egli ostinato a rendere il vecchio grand' uomo nudo, l' opera sua, sebbene non priva di valore artistico, rimase sempre nell' ombra, ed ancora oggidì essa si conserva in un angolo della biblioteca dell'Istituto di Francia. **M. Salomon Reinach,** il Direttore della *Revue d' Archéologie,* ha un interessante articolo sopra *un manoscritto di Filippo il Buono* nella biblioteca di Pietroburgo, manoscritto ornato di preziose miniature delle quali l' A. dà bellissime riproduzioni sinora inedite. Altri articoli interessanti contiene questo fascicolo, di **Pascal Fortuny,** sul pittore *James Whistler,* di **Raymond Koechlin,** *Sulla scoltura belga e le influenze francesi nel XIII e XIV secolo,* ecc.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BATTISTA BIASSONI *responsabile.*

ERRATA-CORRIGE

Pag. 167, col. 1ª, linea 27, *invece di* Donato *leggasi:* Dandolo.
» 168, » 2ª, » 8, » Giovanni Bettini *leggasi:* Giovanni Bellini.

Ravenna. — L'Ara romana del Boncellino.

Leggiamo nella *Gazzetta dell'Emilia* del 7 settembre:

« Don Antonio Scala è parroco del Boncellino; egli a forza di mettere sossopra mezzo mondo si è fabbricato una magnifica chiesa nuova che inaugurò un anno fa con grandi feste.

« Ricordo però che nella vecchia demolita chiesa sorgeva una magnifica ara pagana un prezioso oggetto d'arte, che per quanto si trovasse a 5 chilometri da Bagnacavallo gli intelligenti d'arte andavano a vedere. Si trattava insomma di una rarità d'arte ed era ben conservata. Ora quell'ara che serviva da piletta da acqua santa non si sa dove sia. La chiesa vecchia non c'è più e nella chiesa nuova non c'è.

« Non potrebbe l'autorità sentire dove è andata? Ci sembra che qualcuno se ne dovesse occupare almeno per sapere qualche cosa in proposito. ».

Fin qui il giornale Bolognese. Noi aggiungeremo che un po' di cautela prima di accusare non farebbe male. Infatti una diretta informazione avrebbe mostrato che l'ara del Boncellino è stata acquistata dal Governo ed esposta nel Museo di Bologna!

Rivolta d'Adda. — Scoperta di una Basilica Lombarda.

Si tratta della chiesa di Rivolta d'Adda, in provincia di Cremona, della quale segna l'ultima Tule ai confini di quella Milano, a cui aspira e sospira unirsi.

Il rev. don Agostino Desirelli, prevosto di Rivolta — tre anni sono — avendo col proposito di modificare le decorazioni della chiesa prepositurale, fatti fare degli assaggi sui pilastri, sulle pareti: di sotto allo spesso intonaco foggiato a ornati, a modanature barocche o neo-classiche, di sotto ai piloni uniformi, rettangolari decorati di stucchi, scoprì (è la vera parola) pilastri in pietra dai capitelli rozzamente scolpiti, raffiguranti in mezzo a volute simboli e tutta la fauna e la flora speciale ai primi tempi dell'arte; scoprì sulle pareti degli affreschi di santi e sante.... insomma una vera e propria basilica.

Il prevosto Desirelli non sconobbe l'alto pregio del tesoro che la fortuna gli dava di scoprire, e da quel giorno arditamente e con perseverante coraggio si votò all'impresa di restituire l'antica chiesa alle sue forme originarie.

Ne interessò l'ing. Cesare Nava; questi con vera passione si assunse lo studio del bel disegno. L'opera deve costare oltre alle 80 mila lire. Non se ne spaventarono nè il prevosto, nè l'ingegnere e come se le avessero già in tasca, fecero dar mano ai lavori.

Lanciato in pubblico il progetto trovò da per tutto fautori e plauso... ed anche sussidi.

Il Ministero della Pubblica Istruzione concesse 7500 lire — la provincia di Cremona 2 mila lire — i privati — a quest'ora — offrirono e pagarono più di 15 mila lire — e c'è da aggiungere il concorso del Comune, e la fabbriceria. E poi la chiesa possiede un « piccolo » tesoro. Una *Pace*, un trittico in argento smaltato in pietre preziose, niellato, rappresentante la Natività nel centro, a destra S. Lodovico, a sinistra S. Bernardo; un impareggiabile gioiello della scuola di Limoges, del quale gli antiquari nostrani e stranieri avevano tentato ogni mezzo d'acquisto.

Il Ministero ne concesse la vendita. Ed ora la *Pace* di Rivolta, come quella sua gemella di Chiavenna, è andata ad aumentare la preziosità del Museo Poldi-Pezzoli di Milano, mentre il fondo per i lavori della chiesa crebbe di otto mila lire.

I lavori — almeno quelli dell'interno, giacchè all'esterno va ricostituito il pronao — sono compiuti.

Le decorazioni sulle vôlte delle tre navate sono opera del signor Ernesto Rusca, il cui nome suona chiarissimo dopo il lavoro della Sala delle Asse al Castello Sforzesco, decorazioni che in qualche particolare a taluno paiono non conformi nè intonati alla struttura originale del tempio.

A segnalare il IV centenario di S. Alberto Quadrelli, nato a Rivolta, fu degno pensiero d'inaugurare la chiesa alla sua foggia primitiva.

Sabato, giorno 24, il vescovo Bonomelli la riconsacrerà coi riti religiosi, mentre molti e molti intenditori e amanti dell'arte, l'hanno già consacrata una rivelazione dell'arte lombarda nel suo periodo iniziale, un monumento che sta col vecchio S. Ambrogio e S. Vincenzo in Prato di Milano, a segnare i primi albori della nuova civiltà, preludio alla gloria dei Comuni.

Spilimbergo. — Il Duomo in gravi condizioni.

Il direttore dell'ufficio regionale dei monumenti del Veneto e l'ing. Rosso, nella recente visita al duomo di Spilimbergo trovarono il tetto nel massimo disordine, la facciata e la navata principale con notevoli fenditure e i muri della cripta presentanti tali crepacci e sconnessioni da far temere per la stabilità dell'edifizio, sicchè il prefetto ordinò la chiusura della chiesa.

Il duomo di Spilimbergo è un monumento gotico del secolo decimoterzo e contiene il coro, capolavoro d'intaglio ed intarsi che risale al 1477, d'eguale disegno di quello della chiesa dei Frari di Venezia, opera dell'artista Marco di G. Pietro di Vicenza; quadri del Pordenone, del Martini di Udine, di Giovanni Rainz di Augusta, di Palma il vecchio, di Palma il giovane; contiene opere di pregio e statue del 1398 ed altri lavori d'arte di somma importanza.

Parigi.

Il noto antiquario Sceligman di Parigi ha acquistato alla vendita della collezione Thewalt a Colonia per 86.000 marchi un raso a smalto su argento, decorato di figure di scimmie e di persone con arabeschi ed ornati in oro su fondo nero; questo prezioso cimelio data dalla fine del XV secolo.

Alla medesima asta un armatore di Amburgo, comperò per 70000 marchi una croce in argento dorata, ricca di 20 medaglioni in niello, lavoro fiorentino del 1400, mentre Migeon conservatore del Museo del Louvre, riusciva ad ottenere una statuetta alta 38 cent. rappresentante Eva, bronzo veneziano del principio del XIV secolo che gli era disputata dal Museo di Berlino.

Il governo francese, in memoria della visita fatta al Louvre dalla graziosa nostra sovrana, le ha mandato una scelta di saggi calcografici che rappresentano la galleria Medici e la Passione del Mantegna incisa dal Sig. A. Jaquat.

Rouen.

Un signore, che si firma Rouennais, scrive una lettera al *New York Herald* (12 Novembre) per annunziare che egli possiede in una bellissima cornice un *San Gerolamo nella grotta*. Avendo sentito dire che i miliardari americani pagano somme enormi per le pitture antiche, egli invita gli amatori Yanckees a recarsi a Rouen a vedere il suo quadro. Circa all'autore di questo, il fortunato possessore non si pronuncia ma ritiene si debba attribuire al Tiziano, o al Correggio, o al Rubens od al Veronese! Ce n'é per tutti i gusti.

Vandalismi. — Pure a Rouen, nella meravigliosa cattedrale, ignoti malfattori ruppero una splendida vetrata del XV secolo. Così a Limoges si abbatterono gli antichi bastioni ed un antico e pittorico ponte costrutto nel 1300.

Inghilterra. — Vendite di opere d'arte.

In Inghilterra si lagnano che in questi ultimi mesi le vendite di pittura importanti sono state rarissime, come mai nel passato.

I veri amatori d'arte lamentano poi che la moda regni sovrana nel mercato e determini i prezzi così da far pagare somme favolose per pitture inglesi anche mediocri e lasciare trascurati dei veri capo lavori di altre scuole. Un debole ritratto di donna di Romney raggiunse la somma di 9 400 ghinee mentre un superbo Veronese di Lord Winborne rappresentante Marte e Venere, venne aggiudicato per 6000 ghinee. Il ritratto di Giorgio Cornaro del Tiziano, già in possesso del Conte di Carlisle, d'onde passò ad un americano, ritornò, *rara avis*, in Inghilterra, dove trovò un acquirente per 4.500 ghinee. Nella medesima stagione si vendettero alcuni quadri del Guardi sempre ricercato ed ammirato. In generale però i nostri artisti post-raffaellisti sembrano godere poco favore presso il pubblico anglo-americano in questo momento.

Inghilterra. — Avanzi di una villa romana.

A Fifehead Neville nella contea di Dorset sono stati scoperti importanti avanzi di una villa romana. Gli scavi condotti con cura hanno rimesso alla luce alcuni pavimenti e le fondamenta della villa. I pavimenti sono bellissimi e di disegno accurato, diversi da quelli ordinari che generalmente si trovano nelle ville romane delle *province*.

Assortimento
Ricchissimo
di Caratteri
e Fregi
Ultima Novità.

P. Albé & Figlio

Premiata Fonderia
Tipografica

Milano
Corso Vigentina N. 50-52

Stabilimento Artistico per le riproduzioni fotomeccaniche.

Impresa di Vendite

A. GENOLINI

6, Via Giulini - MILANO - Via Giulini, 6

VENDITE AL PUBBLICO INCANTO
di Collezioni d'Arte Antica e Moderna
Mobilio di Appartamenti

Esposizione permanente e Vendita all'amichevole
di Antichità e Belle Arti, Monete e Medaglie, Bronzi, Armi, Quadri, Mobili, Arazzi e Stoffe, Vetri Maioliche, Marmi, ecc., ecc.

Le sale dell'Impresa Vendite sono aperte al pubblico tutti i giorni dalle ore 9 alle 17.

KOH-I-NOOR

Matite nere finissime in 16 graduazioni
per Artisti, Ingegneri ed Architetti

Specialità delle premiate Fabbriche di L. & C. HARDTMUTH
(Vendonsi nelle principali Cartolerie del Regno)
Esposizione Universale Parigi 1900 GRAND PRIX la più alta onorificenza

BUDWEIS-VIENNA

MICHAEL HUBER
FABBRICA COLORI PER ARTI GRAFICHE
MILANO
DIRETT. A. BAELZ.

La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa MICHAEL HUBER

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

DUE AUG 13 '66 FA

GETTY CENTER LIBRARY

3 3125 00619 5768